

George Bălan

78

B19

BA...
DOLORES: Ai fost curajoasă.
PRIMA BĂTRÂNĂ: Nu există pe lume nici
o putere mai mare decât a dorinței.
A DOUA BĂTRÂNĂ: Dar cimitirul era
înfundat de întunec
DOLORES: Eu am spus rugă-
ciunile acestea în ciuda cu femeile care-și
doreau un copil, toate le-a fost frică.
Toate în afară de
YERMA: Eu am
rescuse că nu
DOLORES: Nu
de furturi, ca
mintit eu vreau
rugăciunea cu
stea și de mi
și i s-a răgea
a născut doi
rîu că i-a n
sat și ei s
ca să iag
A DOUA BĂTRÂNĂ: Singură de la
pantofii și fuștel
fața strălucitoare.
împlănit nimic rău?
cea să i se întâmple?
rîu la Domnului.
YERMA: Desigur,
bun. Nu i se putea întâmpla nimic rău.
moșit singură copil
rîu

Dincolo de muzică...

Pentru a-și preveni cititorul asupra eventualelor dezamăgiri pe care le-ar putea avea, și în primul rînd melomanul, autorul se consideră dator a-i preciza din capul locului că această carte este doar într-o foarte mică măsură o carte de muzicologie: să nu se ostenească așadar nici măcar a o răsfoi, dacă acesta este genul pe care-l caută. Dacă însă el dorește un interlocutor pe tema condiției umane în acest zbuciumat veac, s-ar putea ca în unele din eseurile volumului de față să găsească atitudini care să-i trezească interesul. Cele ce a intenționat să spună autorul țin de meditația asupra omului, și îndeosebi a celui contemporan, mai greu încercat, poate, decît Oedipii și Don Juanii care l-au precedat, decît eroul lui Beethoven sau Wagner. Nevoia de a vorbi despre dramaticele probleme ale acestuia și, în funcție de ele, despre rolul artei, i se pare prea imperioasă pentru a nu considera cercetarea de muzicologie pură drept lux. Să-l practice cei care și-l pot permite!

Dacă autorul întreprinde acest dialog, pe care l-ar vrea de la inimă la inimă, prin intermediul muzicii, asta se datorează pe de o parte obișnuinței profesionale, pe de alta neputinței subiective — probabil temporare — de a-și comunica în alt mod mesajul. Tînta acestui mesaj este însă dincolo de muzică. De aici și titlul cărții...



792844

78

B19

GEORGE BĂLAN

DINCOLO DE MUZICĂ...



1967

EDITURA PENTRU LITERATURA

I

MUZICA ÎN
EXISTENȚA
SCRIITORULUI

PROUST : DESCOPERIREA MUZICII ȘI REGĂSIREA TIMPULUI PIERDUT

Faust visa să oprească timpul în loc printr-o simplă poruncă adresată clipei fugitive. Același vis îl avea și eroul lamartinian care implora orele de fericire să-și suspende zborul. Visul lui Proust este și mai cutezător : el ar vrea să întoarcă înapoi, să reactualizeze, să reînvie timpul consumat. Pornind „în căutarea timpului pierdut“ el nu făcea însă decât să împingă spre acțiune eficientă regretul pasiv cu care fiecare din noi, când soarele se apropie de amurg, ne gândim la ireversibila traiectorie parcursă : noapte de nepătruns care preludiază cealaltă noapte, a neființei și care, pe măsură ce înaintează, ne pune în fața constatării că moartea nu este un fenomen instantaneu și imprevizibil, că ea se produce, dimpotrivă, lent și implacabil, cu fiecare zi, cu fiecare ceas pe care le înghite continua și necruțătoarea transformare a prezentului în trecut. Una — și poate cea mai puternică — dintre luminile care, aprinzându-i-se pe neașteptate, i-au

restituit lui Proust frumusețile acoperite de noaptea „timpului pierdut” a fost *Muzica*.

Primul impuls. La început a fost indiferența. De muzică se apropia ocazional, fără a-și face probleme din ascultarea ei și fără a-i cere mare lucru: nu-și închipuia că ea i-ar putea oferi mai mult decât o trecătoare senzație euforică. Cel puțin așa presupunea pe baza celor auzite de la Madame Verdurin care conta în societatea mondenă ca o mare protectoare a artelor. „Pregătește-te să-ți simți mângâiate urechile” — îi zicea ea înainte de a începe audiția. Dar un prieten mai în vârstă, fascinant prin noblețea spiritualității sale, Charles Swann, îi vorbea despre această artă în alți termeni: revelație a unei lumi sublime; muzica îți sugerează ceea ce este mai profund, mai pur în tine însuși și, de aceea, străduindu-te să o înțelegi — ceea ce e posibil doar prin introspecție — izbutești să-ți cunoști mai bine propriul suflet. De puterea miraculoasă a muzicii Swann începuse să devină conștient sub tulburătoarea influență a unei teme dintr-o sonată de Vinteuil: „Distinsese cu limpezime o frază ce se ridica pentru câteva clipe deasupra undelor sonore. Aceasta îi produsese îndată voluptăți ieșite din comun, de care pînă acum nu avusese vreo idee, pe care simțea că nu le-ar putea cunoaște în alt chip, și fusese cuprins pentru ea de o misterioasă simpatie. Cu ritmul ei lent, îl călăuzea încoace și încolo, spre o fericire nobilă, de neînțeles și precisă. Și dintr-o dată, în momentul cînd reapăruse iar el se pregătea s-o urmeze, după o pauză de un moment, își schimbă brusc direcția, și cu o mișcare nouă, mai repede, mărunță, melancolică, continuă și blîndă, îl luă cu ea spre perspective necunoscute”.¹ Sub zodia acestei teme — cine știe, poate chiar sub înrîurirea ei — o îndrăgise Swann pe Odette, ceea ce făcea ca, pentru erou, „mica frază”

¹ *Du côté de chez Swann*, I, p. 274 (toate citatele din „A la recherche du temps perdu” sînt făcute după ediția Gallimard 1954).

a sonatei lui Vinteuil să fie „stindardul național“, simbolul acestei iubiri. Ori de câte ori o auzea sau și-o cânta, ea îi evoca amintiri legate de acest sentiment. Mai mult chiar : „Swann o simțea prezentă, ca pe o zeiță protectoare și confidentă a iubirii lor, și care, ca să ajungă pînă la el, în fața mulțimii și să-l tragă de o parte pentru a-i vorbi, îmbrăcase înfățișarea acestei forme sonore“¹.

Stăruință și luciditate. Diletantism sentimental, fără îndoială, dar cu incomparabil mai contagioasă putere de a se transmite decît zgomotosul și de fapt falsul entuziasm al doamnei Verdurin. Narratorul se simte irezistibil mînat spre muzica adorată de Swann și nerăbdător ca ea să-i dezvăluie miraculoase frumuseți tănuite. Rezistența materiei sonore nu-l descurajează, ba chiar îi stimulează ambiția. „Adesea nu deslușești nimic, dacă este o muzică ceva mai complicată pe care o asculți pentru prima dată. Dar mai tîrziu, după ce sonata mi-a fost cîntată de două sau trei ori, îmi deveni foarte familiară. De aceea nu e lipsit de sens cînd se spune despre o lucrare că *se aude pentru prima dată*. Dacă, la prima ascultare, n-ai fi distins — cum ai crezut — nimic, a doua și a treia ar fi tot atîtea prime audiții, și nu ar fi nici o șansă ca, la a zecea, să înțelegi mai mult. Probabil că, deficitară, prima dată, este nu comprehensiunea ci memoria. Căci, în raport cu complexitatea impresiilor cărora trebuie să le facă față în timp ce ascultăm, memoria noastră este infimă, tot atît de scurtă cît memoria unui om care, dormind, se gîndește la mii de lucruri, sortite să fie uitate imediat... Memoria nu e capabilă să ne furnizeze imediat amintirea acestor impresii multiple. Amintire care se formează însă în ea încetul cu încetul, față de operele pe care le-am auzit de două sau trei ori ; noi fiind aidoma liceanului care, înainte de a adormi, a citit de cîteva

¹ *Du côté de chez Swann, II, p. 168*

ori lecția pe care credea că nu o știe, pentru a o spune pe dinafară a doua zi dimineața.”¹

Revenirea stăruitoare și intelectualizată la muzică — iată secretul accesului spre sensul acesteia. Descoperindu-l, naratorul face din acest fel de a asculta o metodă. Albertine, prietena sa, îl va ajuta s-o pună în aplicare cîntîndu-i la pian de cîteva ori muzica învăluită pentru el în nebuloasa forme nedeslușite. Cu timpul găsește chiar o voluptate în a cînta și învinge rezistența sonorităților enigmatice. „Ea (Albertine) știa că nu-mi place să propun atenției decît ceea ce îmi este încă obscur, fericit de a putea, în cursul acestor audiții succesive, să leg unele de altele — grație luminii crescînde, dar vai! deformante și străine — a inteligenței mele, — liniile fragmentare și întrerupte ale construcției, la început aproape ascunse în ceață. Ea știa și, cred, înțelegea bucuria pe care o prilejuia spiritului meu această muncă de modelare a unei nebuloase încă informe.” Modul care nu putea continua însă la infinit, înțelegerea muzicală a naratorului izbindu-se la un moment dat de un plafon — probabil plafonul inherent melomanului căruia îi lipsesc încă unelte profesionale de investigație: „Ea ghicea — adaugă naratorul — că la a treia sau a patra execuție, toate părțile muzicii erau deja atinse și deci așezate la aceeași distanță de către inteligența mea care, nemaiavînd ce activitate să desfășoare în privința lor, le întinsese și le imobilizase reciproc pe un plan uniform”.²

Întrezărirea structurii — iată ce-i reușește naratorului prin stăruința cu care revine la muzica ce inițial refuzase a i se destăinui. Aflarea tainei începe o dată cu momentul cînd, în locul torentului sonor nediferențiat, se așează imaginea ideilor — motive, teme — angrenate într-o complexă dialectică. Încercînd să depă-

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 228.

² *La prisonnière*, II, p. 212.

șească diletantismul cam leneș al lui Swann, el se încumetă să recurgă la ajutorul partituri, acest excelent mijloc de clarificare a imaginii auditive, așa cum făcuse „cînd o frază de Vinteuil, care mă încîntase în sonată și pe care memoria mea o obliga să rătăcească între andante și final, pînă în ziua în care cu partitura în mîna putui să o găsesc și să o imobilizez în amintire la locul ei, în scherzo”¹. Ascuțindu-și priceperea și formîndu-și obișnuința de a desluși organizarea discursului muzical, naratorul ajunge treptat la o clarviziune vecină cu profesionalismul. O distanță imensă desparte viziunea cețoasă și sentimentală a lui Swann (pe care nu-l preocupă de fapt decît *la petite phrase*) de limpezimea cu care septetul lui Vinteuil îi va dezvălui lui Marcel structura sa lăuntrică. Constituie deprinderii de a urmări apariția, dispariția și evoluția personajelor sonore se însoțește de o conștiință crescîndă a imaterialității — adică a specificului muzicii, a cărei acțiune se desfășoară pe un plan extrem de abstract, refractar particularizărilor literaturizante. Vorbind bunăoară despre temele finalului, el descrie la un moment dat cum acestea se îndepărtează „cu excepția uneia pe care o văzui reapărînd de cinci sau șase ori fără a-i putea zări fața, dar atît de mîngîitoare, atît de diferită — ca desigur mica frază din sonată pentru Swann — de ceea ce femeia mă făcuse vreodată să doresc, încît această frază care îmi oferea, cu o voce așa blîndă, o fericire ce merita osteneala s-o cucerești, această creatură invizibilă al cărei limbaj nu-l cunoșteam dar pe care totuși o înțelegeam atît de bine este poate singura Necunoscută ce mi-a fost cîndva dat să întîlnesc. Apoi această frază se desfăcu, se transformă cum făcea mica frază a sonatei, și deveni misteriosul apel de la început. I se opuse o frază de un caracter dureros, dar atît de profundă, atît de vagă, atît de lăuntrică, aproape atît de organică și viscerală, încît nu-ți dădeai seama,

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, III, p. 138.

la fiecare din reaparițiile ei, dacă era aceea a unei teme sau a unei nevralgii. Îndată cele două motive intrară într-o luptă corp la corp în care câteodată unul din ele dispărea integral sau nu se mai zărea decît un fragment din celălalt. Se înfruntau de fapt numai energii; căci dacă aceste ființe se încleștau, o făceau debarasate de corpul fizic, de aparență, de numele lor, și găsind la mine un spectator lăuntric, nepăsător la rîndul lui de nume și aspecte particulare, interesat numai de lupta imaterială și dinamică și urmărindu-i cu pasiune peri-pețiile sonore¹.

Sentimentul valorii autentice — urmează aproape iminent efortului de a pătrunde în labirintul muzicii. Nu mai saluți facilitatea ca semn de generoasă accesibilitate, și nici nu mai respingi profunzimea pentru că nu ți se dăruie imediat. Arbitrar ierarhizate de un gust încă neformat, valorile se așează treptat în ordinea lor firească, ordinea care ascultă de imperativul adîncimii, ineditului, sincerității. Devii conștient — cum spune Proust — că „operele cu adevărat rare nu se rețin imediat, ba chiar, în cadrul fiecăreia din ele — și asta mi s-a întîmplat în legătură cu sonata lui Vinteuil — mai întîi percepi laturile cele mai puțin prețioase... Cînd mi s-a dezvăluit — continuă Proust — ceea ce este mai ascuns în sonata lui Vinteuil... aspectele pe care le distinsesem și le preferasem inițial începeau să-mi scape, să-mi fugă... Aceste capodopere nu încep prin a ne da ceea ce au mai bun. În sonata lui Vinteuil frumusețile pe care le descoperi poate de timpuriu sînt cele de care te plictisești cel mai repede — este desigur pentru motivul că ele diferă mai puțin de aceea ce cunoșteai deja. Dar cînd acestea s-au depărtat, ne rămîne să iubim cutare sau cutare frază pe care organizarea sa, prea nouă pentru a oferi spiritului nostru altceva decît confuzia, ne-o făcuse indistinctă și

¹ *La prisonnière*, II, p. 72

ne-o păstrase intactă ; atunci ea, pe lângă care treceam zilnic fără a o ști și care se menținea în rezervă, care în numele exclusiv al frumuseții sale devenise invizibilă și rămăsese necunoscută, ea vine la noi ultima. Dar va fi și ultima pe care o vom părăsi. Și o vom iubi mai îndelung decât pe celelalte pentru că am investit mai mult timp în a o îndrăgi¹.

Naratorul știe acum în ce constă măsura autenticei valori : impregnarea expresiei de acele trăiri fundamental-umane nealterate care alcătuiesc un fel de „patrie spirituală” asemănătoare lumii platoniciene a ideilor eterne. „Această patrie pierdută — spune Proust — muzicienii nu și-o mai amintesc, dar fiecare din ei rămîne totdeauna inconștient acordat într-un anumit unison cu ea ; delirează de bucurie cînd cîntă inspirat de patria sa, o trădează uneori din sete de glorie, dar căutînd astfel gloria nu face decât să și-o îndepărteze, și numai disprețuind-o o găsește cînd intonează, oricare ar fi subiectul tratat, acest cîntec singular a cărui monotonie — căci oricare ar fi subiectul tratat, el rămîne identic cu sine însuși — dovedește fixitatea elementelor componente ale sufletului său”². Gradul de adîncime a expresiei, naratorul îl va stabili după caracterul sonorității : șlefuit și echilibrat cînd provin din straturile superficiale ale vieții sufletești, aspru și vehement cînd țîșnesc din adîncimi abisale. Acestei din urmă modalități îi aparținea septetul lui Vinteuil : „În zadar încerca Morel să cînte minunat de frumos, sunetele redade de vioara lui îmi părură straniu de străpungătoare, aproape țipătoare. Această asprime plăcea și, cum se întîmplă cu anumite voci, se simțea în ea un fel de calitate morală și de superioritate intelectuală. Dar asta putea șoca. — Cînd viziunea universului se modifică, se purifică, devine mai adecvată amintirii patriei lăuntrice, e firesc ca

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, pp. 129—130.

² *La prisonnière*, II, pp. 68—69.

acest fenomen să se traducă printr-o alterare generală a sonorităților de muzician, ca a culorilor la pictor. O dovadă că publicul inteligent nu s-a înșelat a fost faptul că ulterior lucrările din urmă ale lui Vinteuil au fost declarate cele mai profunde. Or, nici un program, nici un subiect nu aducea un element intelectual de judecată. Trebuie deci presupus că era vorba de o transpunere a profunzimii în ordinea sonoră.”¹

Accentul individual. Dacă marile valori se nasc dintr-o năzuință frenetică a compozitorului de a fi pe deplin el însuși, învingând orice tentație a conformismului, înseamnă că, pentru ascultător, satisfacția supremă și răsplata tuturor eforturilor va consta în descoperirea vibrației individuale a stilului pe care se străduiește să-l asimileze. Ascultătorului neinițiat și necultivat toate stilurile așa-zisei muzici grele îi par asemănătoare pînă la identitate: nici vorbă nu poate fi în aceste condiții de o bucurie a receptării muzicii. Începi să te bucuri de muzică atunci cînd devii apt să diferențiezi stilistic, să distingi „acel accent unic la care se ridică și revin, fără voia lor, acești mari cîntăreți care sînt muzicienii originali, dovedind existența ireductibilă a sufletului. Oricît ar fi încercat Vinteuil să se arate în muzica sa solemn și grandios, sau dimpotrivă mai viu și mai vesel, să facă ceea ce i se părea că are un reflex frumos în spiritul publicului, muzicianul trecea peste toate acestea cu acele talazuri care îi fac cîntecul etern și ușor de recunoscut. Unde învățase și auzise Vinteuil acest cîntec, diferit de al celorlalți și asemănător numai sieși? Fiecare artist pare astfel a fi cetățeanul unei patrii necunoscute, uitată de el însuși, deosebită de cea din care va porni, îndreptîndu-se spre pămînt, un alt mare artist”.²

¹ *La prisonnière*, II, p. 68.

² *Idem*, pp. 67—68.

Devenind capabil să sesizeze, să înțeleagă și să iubească ceea ce este specific unui compozitor, făcându-și o obișnuință din a se acorda după diapazonul acestuia, melomanul câștigă remarcabila virtute a sensibilității larg primitoare. Netiranizat de preferințe exclusiviste, Proust știe să se bucure în egală măsură de frumusețile suave și subtile ale muzicii lui Debussy (cu câtă convingere apără el *Pelléas și Mélisande*, considerată în saloane ca *musique affreuse*!), ca și de violențele explozive ale sonorităților wagneriene, dovedind că, oricât de antagone, cele două modalități nu se exclud și răspund unor necesități la fel de importante ale spiritului. Nelăsându-se impresionat de șovinismul antigerman al acelor timpuri și refuzând să se ralieze atacurilor antibayreuthiene ale contemporanului și compatriotului său Debussy, cu toată admirația pe care i-o nutrea, Proust se ridică deasupra vrajbei dintre wagnerieni și debussyști. Ba, mai mult, observă primul legătura intimă dintre cele două stiluri, prezentate pînă la el ca ireconciliabil adverse: „Debussy nu era chiar atît de independent de Wagner... căci te poți totuși servi de armele cucerite pentru a duce la capăt eliberarea de acela pe care l-ai învins pentru moment”.¹ Prin pasiunea sa pentru Wagner, care nu era o manifestare de fanatism, ci o expresie a receptivității deschise tuturor formelor frumosului, Proust continua în Franța primelor decenii ale veacului nobila propagandă wagneriană începută de Baudelaire.

Fundamental istoric. Înțelegerea muzicii nu este așadar o revelație instantanee, ci o chestiune de durată, pe parcursul căreia înfruntăm și învingem rezistențe din afară și dinlăuntru. Izbutești să te apropii de inima muzicii doar cînd ajungi să crezi în absoluta necesitate de a te angrena în această dificilă dialectică pe care mulți nerăbdători sau comozi refuză s-o ia în piept. Și nu devin conștienți de necesitatea parcurgerii acestui drum

¹ *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 274.

spinos de la aparență la esență decât cei ce au căpătat o vastă viziune istorică a muzicii, a cărei evoluție seculară ascultă de legi cărora li se va supune și înțelegerea individuală. Perseverența proustiană își trage seva tocmai din capacitatea naratorului de a sesiza marile legi istorice și de a-și proiecta propriile sale relații cu fenomenul muzical pe acest fundal grandios. Când o muzică nouă îi apare anevoie de înțeles, el nu va dezarma și nici nu va învinui pe compozitor, ci va spune: „Timpul de care un ins are nevoie — cum am avut și eu în legătură cu această Sonată — pentru a pătrunde o operă mai profundă, nu e decât un *raccourci*, un fel de simbol al anilor, ba, uneori, al secolelor, care se perindă pînă ca publicul să poată iubi a capodoperă cu adevărat nouă. De aceea omul de geniu, ca să se cruțe de neînțelegerea mulțimii, își spune, poate, că, contemporanii lui neavînd distanța necesară justei aprecieri, operele scrise pentru posteritate n-ar trebui să fie citite decât de această posteritate, ca anumite picturi pe care nu le poți aprecia privindu-le prea de aproape... Ceea ce face ca o operă de geniu să nu poată fi repede și ușor înțeleasă e faptul că ea aparține unei ființe ieșite din comun, căreia puțini oameni îi seamănă. Opera însăși, fecundînd rarele spirite capabile să o înțeleagă, va face ca numărul acestora să crească și să se multiplice. Quartetele lui Beethoven (XII, XIII, XIV și XV) au avut nevoie de cincizeci de ani pentru a genera și dezvolta un public ascultător, realizînd astfel, ca toate capodoperele, un progres, dacă nu al însăși valorii artistului, cel puțin al societății spirituale, formată astăzi din oameni capabili să le iubească — lucru care la data apariției capodoperei nu era posibil. Ceea ce numim posteritate e, de fapt, posteritatea *operei*. E necesar ca opera (fără să punem la socoteală, pentru a simplifica, geniile care pot, în același timp, să pregătească paralel pentru viitor un public mai bun, de care alte genii vor beneficia) să-și creeze singură posteritatea. Dacă, deci, opera

ar fi ținută în rezervă și n-ar fi cunoscută decât de către posteritate, aceasta n-ar mai fi posteritate pentru opera în cauză, ci o simplă adunare de contemporani, trăind cu cincizeci de ani mai târziu. De aceea artistul — așa cum a făcut Vinteuil — dacă vrea ca opera lui să-și urmeze drumul, trebuie s-o lanseze acolo unde există destulă adâncime, adică în plin și îndepărtat viitor.”¹

Risipirea misterului. Dacă naratorul ajunge să înțeleagă ce îi spune muzica, asta se datorește energicei mobilizări a facultăților intelectuale (atenție, memorie, spirit analitic etc.). Aprinzând luminile acestora el risipește misterul de care este de obicei înconjurată opera înainte ca aceasta să fi fost luată în stăpânire de către gândirea ascultătorului. Iar odată limbajul operei deslușit, conștiința se simte îmbogățită cu o nouă valență, cu o nouă certitudine care — așa cum vom vedea — extind și împrăștează viziunea omului, melomanului, dar mai ales scriitorului Proust. Absolut necesară deci, această intervenție a inteligenței nu este însă privită cu simpatie de către narator căci ea — cum deja am arătat — aruncă asupra muzicii „o lumină deformantă și străină”². Risipirea misterului înseamnă totodată risipirea vrăjii. Străduindu-se să asimileze opera, inteligența de fapt o devorează; după ce investigația ei analitică se epuizează, dispare și farmecul operei care părea încă enigmatică din punctul de vedere al curiozității intelectuale. „Din momentul în care travaliul inteligenței mele a ajuns să risipească misterul unei opere — spune Proust — se întâmplă foarte rar ca, prin compensație, să nu se fi ales, în decursul nefastei sale îndeletniciri, cu cutare sau cutare reflecție profitabilă” — astfel că din acea clipă „pentru mine există în lume o compoziție muzicală mai puțin, dar un adevăr în plus”³. Această risipire a vrăjii lasă în urma ei o

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, pp. 130—131.

² *Ibidem*, I, p. 128.

³ *La prisonnière*, II, pp. 212—213.

dîră amară : „de aici, melancolia care însoțește cunoașterea unor asemenea lucrări, că și tot ce se realizează în timp”¹. Melancolie cu atât mai mare cu cît limbajul, această realitate nemijlocită a gândirii, se dovedește neputincios să redea adecvat „adevărul” intuit în sunete și simțit irezistibil pe cale emoțională. Știm cu certitudine că o muzică este profundă dar, ne vedem incapabili să explicăm de ce și prin ce : „putem — zice Proust — să-i măsurăm profunzimea dar fără a fi în stare s-o traducem în limbaj uman, așa cum nu pot s-o facă spiritele dezincarnate cînd, evocate de un medium, acesta le întreabă despre secretele morții”². Cînd încearcă să întreprindă o descifrare a sensurilor muzicii lui Vinteuil, e nevoit să renunțe și să se mărginească la notarea unor peripeții sonore, a unor foarte vagi valori psihologice, a unor tresăriri ale propriei sale conștiințe ; ceea ce nu-l împiedică să afirme în continuare că „această muzică îmi părea mai adevărată decît toate cărțile cunoscute”³. De ce ? „Erau în ea viziuni din acelea pe care este imposibil să le exprimi și aproape interzis să le constăți”. Asta-l va reține pe Proust să se aventureze în definirea și concretizarea sensului muzicii (existent pentru el ca un „numen” kantian), preferîndu-le totdeauna reflecția poetică cu caracter extrem de general, care evocă sugestiv forma tiparelor făurite de compozitor dar nu și conținutul turnat în ele. Este, aici, indiscutabil și o doză de prudență, Proust știind că prin cel mai mic pas spre precizarea sensului muzicii, el riscă să restrîngă (și implicit să denatureze) semnificația, imposibil de cuprins prin cuvinte, a acesteia. Rob al inteligenței lucide care, pentru a clarifica enigma trebuie să risipească vraja, Proust oprește totuși această facultate să-și ducă pînă la capăt opera de utilă dar depoetizantă analiză.

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 129.

² *La prisonnière*, II, p. 67.

³ *La prisonnière*, II, p. 215.

Polivalență. Cîtuși de puțin formalistă această reticență în precizarea sensului muzicii. Pur și simplu lui Proust îi repugnă suficiența acelei mentalități dogmatice care se hrănește cu iluzia că știe „ce exprimă” o operă și contestă valabilitatea altor interpretări. Farmecul muzicii provine probabil tocmai din aceea că ea îngăduie mai puțin decît oricare altă artă explicări sigure de sine și exhaustive : imaginația ascultătorului are aici o parte hotărîtoare de contribuție și, cu toate acestea, oricît de febril și vast ar explora ea interiorul operei, terenurile virgine rămîn inepuizabile. Așadar dacă cineva aude într-o operă ceva ce noi n-am auzit, să nu ne grăbim a respinge interpretarea care ne surprinde „muzica fiind prea puțin exclusivă pentru a refuza categoric ceea ce ni se sugerează să găsim în ea”¹. Polivalența ei fără margini dă posibilitate fiecărui temperament, fiecărei vîrste, fiecărei profesii să distingă în ea ceea ce îi răspunde nevoii lăuntrice. Muzica nu vorbește la fel tuturor — și e minunat. „Infinitul ei luminos, misterioasele ei tenebre sînt pentru bătrîn vastul spectacol al vieții și al morții, pentru copil promisiunile imediate ale mării și ale pămîntului, e infinitul misterios, sînt luminoasele tenebre ale dragostei. Gînditorul vede desfășurîndu-se întreaga lui viață psihică ; căderile melodiei în declin sînt propriile sale declinuri și căderi, iar inima lui se încordează și se avîntă toată cînd melodia își reia zborul. Murmurul puternic al armoniilor face să tresalte adîncurile obscure și bogate ale amintirilor lui. Omul de acțiune gîfîie în încleștarea acordurilor, în galopul cîte unui *vivace* ; triumfă majestuos în *adagio*. Femeia necredincioasă își simte greșeala iertată, mîntuită, această greșeală avîndu-și de asemenea originea în insatisfacția unui suflet care, nesăturat de bucuriile curente, ajunsese a se rătăci ; acum însă, această muzică, plenară ca vocea clopotelor, împlinește cele mai vaste aspirații.

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 132.

Muzicianul care, totuși, pretinde că nu gustă prin muzică decât o plăcere tehnică, simte, de fapt, aceleași emoții semnificative, dar învăluite în sentimentul frumuseții muzicale, care le ascunde propriilor lui ochi. În sfârșit, eu însumi, auzind în muzică cea mai vastă și mai universală frumusețe a vieții și a morții, a mării și a cerului, simt de asemenea ceea ce e mai particular și unic în farmecul tău, o, mult iubito”¹.

Dar nici măcar unui singur om, aceeași muzică nu-i spune mereu același lucru. Iată-l pe Swann în fața acelei „mici fraze” care de atâtea ori „fusesse martorul bucuriilor lor. E adevărat că, de asemenea, îi avertizase deseori asupra fragilității acestora. Și, dacă pe atunci el ghicea în surîsul, în intonația ei limpede și lucidă, suferința, astăzi descoperirea mai de grabă grația unei resemnări aproape voioase. Despre acele amărăciuni, de care ea îi vorbea altădată și pe care le vedea, fără a fi fost el însuși atins de ele, purtate de ea surîzînd în fluxul ei sinuos și rapid, despre acele amărăciuni care astăzi deveniseră și ale lui..., ea părea să-i spună cum îi spunea cîndva despre fericirea lui: «Ce sînt toate astea? Mai nimic!»²

Cunoaștere de sine. Intrutotul legitimă această îndreptare a privirilor cugetului spre adîncimile sufletești, sub înrîurirea muzicii. Pătrunzînd în tine, efluviile ei binefăcătoare fac ca în acele adîncimi să se producă evenimente care nu pot să nu-ți magnetizeze atenția. Lui Swann, fraza sonatei lui Vinteuil „îi deschisese mai larg sufletul, așa cum anumite mirosuri de trandafiri, circulînd în aerul umed de seară, au proprietatea de a ne dilata nările”³. Întors acasă se simțea „ca un om în a cărui viață o trecătoare, zărită de el doar o clipă, introdusese imaginea unei frumuseți noi,

¹ *Famille écoutant la musique*, în *Les plaisirs et les jours*.

² *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.

³ *Idem*, I, p. 273.

care dădea propriei sale sensibilități o valoare mai mare”¹. Cît de puțin te cunoșteai înainte ca luminile muzicii să risipească negurile acelui abis în care nicio-dată nu te încumetai să cobori ! Constați cu uimire și bucurie că marii muzicieni, „trezind în noi corespondentul temei pe care au găsit-o, ne fac serviciul de a ne arăta ce bogăție, ce varietate ascunde fără știrea noastră această mare noapte, nepătrunsă și descurajantă, a sufletului nostru, pe care sîntem înclinați să o luăm drept vid și neant”². A te dăruii cunoașterii muzicii înseamnă așadar a ajunge să te cunoști mai bine pe tine însuși.

Proust posedă însă minunata și rara capacitate de a putea auzi simultan și glasurile muzicii și pe cele de răspuns ale sufletului său. Introspecția pe care i-o prilejuiesc sonata sau septetul lui Vinteuil nu numai că nu-l îndepărtează de muzică (așa cum se întîmplă în cazul atîtor scriitori, mai puțin muzicali ca structură, care, dînd frîu liber unei imaginații capricioase, se îndepărtează de adevărul muzicii), dar este calea cea mai sigură de acces spre miezul acesteia. Îndemnîndu-l să se cunoască mai bine, muzica deschide implicit naratorului drum spre propria ei inimă — ceea ce constituie de altfel și un răspuns la întrebarea „ce exprimă muzica ?” : Muzica — ar fi putut spune Proust — ne exprimă pe noi, ascultătorii ei, dintotdeauna și de pretutindeni, cu ceea ce este infinit, schimbător, fundamental și individual în trăirile noastre. Iată de ce, la explicarea fenomenului muzical, Proust va ajunge de obicei prin son-daje în profunzimile conștiinței : „Convins că lucrările pe care le auzeam (preludiul la *Lohengrin*, uvertura la *Tannhäuser*) exprimau adevărurile cele mai înalte, m-am străduit să mă înalț cît puteam pentru a ajunge la ele, am coborît în mine pentru a le înțelege și le-am

¹ Idem, p. 274.

² Idem, II, p. 171.

oferit tot ce se ascundea acolo mai bun și mai profund”¹.

E o eroare să crezi că cei debordând de entuziasm la un concert au înțeles cu adevărat muzica ovaționată. „Ei cred că fac o mare ispravă urlând de-și sparg glasul „bravo, bravo” după executarea unei opere pe care o iubesc. Dar aceste manifestații nu-i forțează să clarifice natura iubirii lor, n-o cunosc”². În loc să se cufunde în sine, deschizând în același timp muzicii toți porii sensibilității sale, melomanul zgomotos se atașează doar de partea exterioară a muzicii, cea care nu-l obligă la efortul de a descinde în adâncurile eului. O asemenea ascultare nu lasă însă urme. Numai percepută în condițiile unei puternice interiorizări poate muzica produce în noi catharsisul care ne primenește ființa spirituală. Declanșându-l, ea se integrează existenței noastre, devine o parte inalienabilă a ei, așa cum devenise muzica lui Vinteuil pentru narator: „Aidoma unei teme din *Tristan*, bunăoară, care ne reprezintă de asemenea o anumită achiziție sentimentală, fraza lui Vinteuil se identificase cu condiția noastră muritoare, căpătase ceva emoționant de uman. Destinul său se legase de viitorul, de realitatea sufletului nostru, devenind una din podoabele cele mai deosebite, mai rafinate. S-ar putea ca neantul să fie cel adevărat iar tot visul nostru să se dovedească ireal, dar atunci simțim că și aceste fraze muzicale, aceste noțiuni care există prin raport cu el, vor trebui să devină neant. Vom pieri dar avem ca ostatic aceste divine captive care ne vor urma soarta. Și împreună cu ele moartea pare mai puțin amară, mai puțin neglorioasă, poate chiar mai puțin probabilă”³.

Imperiul transcendentului. De abia după ce am străbătut acest greu urcuș al stăruințelor nedescurajate, al învingerii rezistențelor, al îndoielilor

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, II, pp. 122—123.

² *Le temps retrouvé*, II, p. 39.

³ *Du côté de chez Swann*, II, pp. 171—172.

și întrebărilor, al deslegării tainelor, al cunoașterii de sine, muzica începe să-și arate piscul inundat în strălucirea eternei lumini a spiritului. Sentimentul cel mai copleșitor pe care-l încercăm atunci este desigur sentimentul infinitului, generat de constatarea că, ceea ce poate evoca muzicianul prin cele șapte sunete ale gamei, este cu neputință de cuprins și circumscris. „Cîmpul deschis muzicianului, spune Proust, nu este un meschin clavier de șapte note, ci un clavecin incomensurabil, aproape în întregime necunoscut, unde numai pe ici-colo, separate de dense tenebre neexplorate, unele din milioanele de clape de tandrețe, pasiune, curaj, seninătate care îl compun, fiecare tot așa de diferite de celelalte ca un univers de alt univers, au fost descoperite de câțiva mari artiști”¹. Ducîndu-te pe aripile ei, muzica te transportă spre înălțimi cosmice. Un voiaj terestru, oricît de spectaculos ar fi el, nu se poate compara cu această sublimă călătorie care îți permite „să vezi universul cu ochii altuia, să vezi cele o sută de universuri pe care fiecare din ei le vede... și asta o putem face grație unui Elstir, unui Vinteuil ; cu cei de o seamă cu ei zburăm, într-adevăr, din stea în stea”². Pentru Swann ideile muzicale vor avea de aceea nimbul unei proveniențe și semnificații transcendente : „lua motivele muzicale drept veritabile idei, ale unei alte lumi, ale unei alte ordini, idei voalate de tenebre, dar nu mai puțin perfect distincte una de alta, inegale între ele ca valoare și semnificație”³. Naratorul e împins să meargă și mai departe în explorarea acestei naturi transcendente ale muzicii, în clipele cînd ascultă septetul lui Vinteuil. Pauzele dintre mișcări îl fac să se simtă „ca un înger care, alungat din încîntările Paradisului, cade în cea mai insignifiantă realitate... Odată muzica între-

¹ *Du côté de chez Swann*, p. 171.

² *La prisonnière*, II, p. 69.

³ *Du côté de chez Swann*, II, p. 170.

ruptă ființele din jur îmi păreau prea fade”¹. Muzica îi apare naratorului ca simbol al supremei purități și esențialități, ca lume miraculoasă în care omul — alterat și sfîșiat — își regăsește noblețea, armonia, integritatea : „Mă întrebam dacă nu cumva muzica este exemplul unic a ceea ce ar fi putut fi comunicarea dintre suflete, dacă n-ar fi existat invenția limbajului, formarea cuvintelor, analiza ideilor”². Iată unde se află sursa convingerii lui Proust că lumina aruncată de inteligență asupra lucrurilor este „deformantă și străină”, că elucidarea săvîrșită de ea este „o îndeletnicire nefastă”.

Timpul regăsit. Când, prin ascultarea septetului lui Vinteuil, i se revelează sensul transcendental al muzicii, naratorul încearcă o bucurie pe care nicio dată în viață n-o trăise : „Era o bucurie inefabilă ce părea să vină din Paradis. Știam că n-am să uit nicio dată această nuanță nouă a bucuriei, acest apel spre o bucurie supra-terestră. S-ar fi putut însă ea vreodată realiza pentru mine? Această chestiune îmi părea cu atît mai importantă cu cît această frază era tot ce ar fi putut mai bine caracteriza — marcînd pentru mine ruperea de tot restul vieții, de lumea vizibilă — acele impresii pe care, la intervale îndepărtate, le regăseam în viața mea ca puncte de reper pentru construirea unei vieți adevărate”³. Ar vrea să imobilizeze, să eternizeze această divină clipă. O va face apelînd la resursele scriitoricești din el care-i vor crea putința să trăiască pînă la sfîrșitul vieții în lumea ideilor neîntinate și ficțiunii care plămuieste o realitate mai reală decît cea cotidiană, în acest Paradis spiritul a cărui existență îi fusese revelată de septetul lui Vinteuil. Va purcede la înfăptuirea unei opere literare grandioase, comparabile cu o catedrală sau o simfonie, care va supraviețui dispariției lui fizice. Imaginea monumentului viitor, rezistent la

¹ *La prisonnière*, II, p. 70.

² *Idem*.

³ *La prisonnière*, II, p. 73.

timp și furtuni îl însufletește. Victor Hugo — își amintește Proust — spusese : „Trebuie ca iarba să crească și copiii să moară”. „Eu spun că legea crudă a artei cere ca ființele să moară și noi înșine să murim epuizând toate suferințele, pentru ca să crească nu iarba uitării ci cea a vieții eterne, iarba deasă a operelor fecunde, pe care generațiile vor veni să servească în veselie, fără a ne sinchisi de cei ce dorm sub ea, «dejunând pe iarbă»”¹.

Va putea însă găsi energia necesară în firavul său trup, amenințat în fiecare clipă de fatalitate? Și gândul se îndreaptă — ca o mână întinsă după ajutor — „într-un elan de compătimire și tandrețe, spre acest Vinteuil, spre acest frate necunoscut și sublim care, la rîndul lui, avusese desigur atîta de suferit. Ce a putut să fie viața lui? Din străfundul căror dureri își extrăsese această forță de zeu, această nesfîrșită putere de a crea?”² De dincolo de Styx, Vinteuil și, din imediata apropiere, muzica lăsată de el îi înviorează trupul obosit și spiritul temător. Se va apuca așadar de lucru iar obiectul operei sale va fi propria sa existență de pînă atunci, căreia, prin reconstituirea literară, îi va da o nouă viață, de astă dată nepieritoare. Anii ce păreau intrați într-o definitivă și impenetrabilă negură vor renaște și vor străluci din nou. Descoperind virtuțile reconfortante ale muzicii, Proust se vede înzestrat cu puterile care-i vor permite să pornească în căutarea timpului pierdut și să-l regăsească.

¹ *Le temps retrouvé*, II, p. 218.

² *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.

ULTIMUL SUPPLICIU AL DOCTORULUI FAUST

„Dragostea îți este interzisă, pentru că ea încălzește. Viața ta va trebui să fie ca gheața — iată de ce nu-ți este permis să iubești nici o ființă omenească... O răcire generală a vieții tale și a raporturilor tale cu oamenii este inerentă naturii lucrurilor, ba mai degrabă este în chiar natura lor: noi nu-ți impunem nimic nou... De frigul vieții tale te vei putea încălzi doar la flacăra creației...”

(Diavolul către Adrian Leverkühn)

Trăgându-și rădăcinile din legenda apărută acum patru sute de ani și cristalizându-se în poemele dramatice ale lui Goethe și Lenau, motivul faustian a devenit cu vremea parte integrantă a conștiinței omenirii. În el se concentrează sfîșierile sufletești prin care trebuie să treacă omul atunci când năzuiește spre cunoașterea adevărului, spre descoperirea rostului existenței.

Oglindă, mai revelatoare decât oricare alta, a tainelor sufletului uman, muzica va răsfrînge cu o pregnanță neîntrecută zbuciumul legat de această aspirație. Fecun-

dată, la începutul secolului al XIX-lea, de motivul faustian, ea își conturează profilul ca cea mai romantică și mai filozofică dintre arte. Căutarea patetică a luminii, care purifică și călăuzește conștiința, devine însăși pîrghia etică și expresivă a muzicii.

Încă nu ieșise deplin din orbita viziunii olimpice propriie clasicismului și Beethoven se simțea deja atras de fascinantă imagine a „Faust”-ului goethean. Simfonia a X-a urma să-i fie dedicată. Boala, din nefericire, l-a răpus pe Titan înainte de a trece de la schițarea temelor la înălțarea edificiului sonor. Încercările neizbutite sau neduse pînă la capăt ale unor contemporani și urmași imediați ai lui Beethoven (Meyerbeer, Mendelssohn Bartholdy, Rossini, Spohr, Schubert) reprezintă acumulările cantitative care trebuiau să ducă la irumperea spectaculoasă a temei faustiene în muzică. În operele marilor romantici ea își sărbătorește, cu sumbră măreție, victoria asupra spiritului senin al clasicismului, netulburat de demonul întrebărilor fatale. Și nu ne gîndim numai la compozițiile programatic inspirate din drama lui Faust (simfonia *Faust* sau *Mefisto-vals* de Liszt, oratoriul *Faust* de Schumann, legenda dramatică *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz, operele *Faust* de Gounod și *Mefistofele* de Boito etc.), dar la toată muzica străbătută de fiorul neliniștii filozofice. Căci deși *Sonata în Si minor* de Liszt, sau *Sonata în Si bemol minor* de Chopin nu afișează nici o sursă literară de inspirație, conflictul muzical exprimat de ele este de cea mai pură esență faustiană. Caracterul crispat și interogativ al temelor, impetuoșitatea pătimașă ce le animă, dezvoltarea furtunoasă la care sînt supuse, alternarea elanurilor și căderilor, o învederează cu prisosință. Ideea zbuciumului generat de năzuința spre cunoaștere se integrase intim conștiinței muzicale și își lăsa urme pe cele mai importante creații ale acestora, indiferent dacă ele se intitulau *Faust*, *Manfred*, *Cîntecul pămîntului* sau erau, pur și simplu, o simfonie, ori o sonată. În muzica post-romanticilor (Wag-

ner, Brahms, Mahler, Ceaikovski, Scriabin) motivul faustian se amplifică, pune stăpânire despotică pe gândirea compozitorului, iar în răsfrîngerea lui muzicală răzbat accente de un patetism fără precedent.

Caracteristică acestei evoluții este impregnarea ei treptată de sentimentul istovirii forțelor spirituale, colorarea ei în tonuri din ce în ce mai violente, mai sumbre. Căutarea înfrigurată a sensului vieții se face sub semnul unei iremediabile melancolii, susceptibilă a se transforma oricînd în desnădejde fără margini, iar spre 1900, la tînărul Schönberg, în spaimă paralizantă. Deja Ceaikovski îl caracteriza pe turmentatul său Manfred (1885) ca un erou „torturat de întrebările fatale ale existenței, chinuit de o desnădejde mistuitoare și de amintirea unui trecut criminal” care „trece prin cumplite suplicii sufletești”. În *Cîntecul pămîntului* de Mahler (1908) eroul contemplă totul cu resemnarea ce urmează pierderii oricărei speranțe de a găsi un sens existenței: *Dunkel ist das leben, ist der Tod* — cîntă tenorul. Eroul faustian al muzicii de la începutul secolului al XX-lea este un însingurat ce-și scrutează bolnăvicios abisurile sufletești. Patosul năzuinței de a cuceri adevărul face loc în sufletul lui disperării izvorîte din neputința de a cunoaște.

Toată această evoluție a motivului faustian în muzică reflectă metamorfoza intelectualului în climatul din ce în ce mai înăbușitor al societății europene. Adîncirea contradicțiilor ce rodeau bazele acesteia era însoțită de o criză zguduitoare și progresivă în conștiințele sincer căutătoare. Privirile însetate de lumină nu mai erau în stare a distinge un contur, o cale. Cum se exprima eroul mahlerian, totul părea o imensă noapte. Dorința și speranța în mai bine nu puteau fi anihilate, deoarece ele țin de însăși esența omului, dar nici nu puteau fi îndreptate spre un făgaș deschizător de perspective.

Muzica, artă eminent psihologică, exprimă cu o impresionantă nuditate acest proces.

Nu întâmplător și-a ales așadar Thomas Mann ca erou al romanului său *Doctorul Faustus* pe compozitorul Adrian Leverkühn. Dorința sa de a da o imagine a decăderii spirituale în secolul nostru, el o putea realiza urmărind-o mai ales în cadrul celei mai spiritualizate dintre arte, unde acest fenomen se manifestă cu deosebită claritate.



Viața lui Adrian Leverkühn, consumată între 1885 și 1940, este povestită de prietenul său credincios Serenus Zeitblom. Ceea ce l-a făcut, printre altele, pe autor să recurgă la un personaj mijlocitor, între cititor și eroul său, a fost convingerea că în acest fel va putea într-o oarecare măsură atenua „fiorul de groază al povestirii”. Cu Adrian Leverkühn se petrece într-adevăr o tragedie îngrozitoare : artist și gânditor de geniu, provenit din mediu țărănesc robust, el simte secătuindu-se în suflet orice izvor de sensibilitate, de afecțiune. În locul lor se instaurează o teribilă răceală față de cei din jur. Chiar cel mai credincios prieten al lui, acest Serenus Zeitblom, nu se bucură de atenție deosebită. „Era, în sens absolut, omul refuzului, al izolării, al rezervei, al distanței. Expansivitatea fizică părea de neconciliat cu natura sa. Doar rareori strângea mâna, și atunci o făcea parcă grăbindu-se” — povestește Serenus. Cu atât mai evidentă avea să apară indiferența lui Leverkühn față de ceilalți semeni, față de omenirea suferindă sau luptătoare în general. Pe lângă ororile primului război mondial, el trece ca și când acestea n-ar fi existat : retras în liniștea orașelului Pfeiffering, unde găsisese tot confortul necesar creației, el rămîne surd la bubuiturile tunurilor și gemiturile muribunzilor. Dezumanizarea îl împinge spre anti-podul acelei filozofii pe care Terențiu o formulase atât de sugestiv : *Nihil humani a me alienum puto*. Leverkühn ar fi putut spune : *Omne humani a me alienum puto*.

La început Leverkühn se limitează a constata cu vag regret această insensibilitate. „Mă tem — spune el într-o scrisoare — că sînt un om ingrât, căci nu simt în mine nici un fel de căldură. Desigur, stă scris că vor fi blestemați, lepădați cei ce nu sînt nici reci, nici calzi, ci căldicei. Căldicel n-aș vrea să mă numesc ; sînt categoric rece...” Într-un stadiu mai avansat, Leverkühn devine incapabil să înțeleagă sau să tolereze ideea de umanism. Manifestările ei i se par de natură stupid-romantică și nu ezită a le persifla ori de cîte ori i se ivește prilejul. O face chiar în clipe grele, cum ar fi aceea a morții micului său nepot, Nepomuk, singura ființă de care încercase un anumit atașament. Cînd Zeitblom se apropie de el pentru a-l consola și îmbărbăta, Leverkühn îl respinge brutal : „Termină cu balivernele de umanist !” Mai rămînea doar un pas de făcut pînă la negarea agresivă a tot ce este ideal, generos și pur în om. Și Leverkühn îl face cu cinica voluptate a unei revelații.

— „Am găsit, zise el (lui Zeitblom). Trebuie ca aceasta să nu fie.

— Despre ce e vorba, Adrian, ce nu trebuie să fie ?

— Bunătatea și noblețea, zise el, ceea ce se numește omenesc, deși e bun și nobil. Ideile pentru care oamenii au luptat, pentru care au luat cu asalt bastiliile opresorilor, ideile care au fost anunțate cu exaltare de marii inițiați, toate acestea nu trebuie să fie. Trebuie să fie șterse ! Vreau să le șterg !

— Nu te prea înțeleg, dragul meu. Ce vrei să ștergi ?

— Simfonia a IX-a, răspunse el, și nu mai adăugă nimic, cum de altfel mă așteptam.”

Iată în ce vedea acest Doctor Faustus al secolului al XX-lea sensul existenței sale : respingerea idealului de fraternitate pe care Beethoven îl proslăvise cu entuziasm în Simfonia a IX-a. Ne aflăm la punctul culminant al perversității căreia îi fusese supus motivul faustian în timp de un secol. Era negată însăși esența acestuia — setea de creație spre binele oamenilor. Ultragiată în tot

ce are mai nobil, viața nu poate să nu se răzbune. Sfârșitul înfiorător al lui Leverkühn, plasat de autor la numai câteva pagini după această izbucnire antibeethoveniană este semnificativ. Dezumanizarea, pare să spună el, duce la pieirea individului, ca orice boală care distruge funcțiile vitale ale organismului. De altfel, morbul care rodea tainic și nemilos trupul lui Leverkühn, aruncându-l la sfârșit în brațele sinistre ale dementei, are un caracter simbolic. Thomas Mann stabilește o legătură între progresul maladiei și însingurarea eroului, între pierderea minții și mizantropia agresivă, ca pentru a sublinia caracterul nefiresc, patologic al dezumanizării.

Dacă am avea în față o ființă abjectă, n-am regreta decăderea lui Leverkühn. Acesta este însă un autentic artist care aspiră din toate puterile să creeze o artă mare și nouă. Uneori chiar, mai ales în tinerețe, avusese intuiția drumului umanist pe care ar fi trebuit să apuce această artă : „O artă fără suferințe, o artă moralmente sănătoasă, lipsită de solemnitate, sinceră, apropiată de om“. Hotărâtoare au fost însă nu aceste bune intenții, ci legile obiective și inexorabile ale unei evoluții care se dovediră mai puternice decât geniul și aspirațiile lui Leverkühn. Rupt de semeni, el se vede condamnat la sterilitate sufletească. Destinul compozitorului este de aceea profund tragic, iar prăbușirea lui nu poate să nu ne impresioneze. De aici și imensa afecțiune cu care biograful îi urmărește, pas cu pas, existența. Este sentimentul autorului însuși care face următoarea mărturisire în „Nașterea doctorului Faustus. Romanul unui roman“ : „Am împărtășit pe deplin simțămintele bunului Serenus, l-am urmărit (pe Adrian, n.n.) cu o îngrijorare plină de dragoste încă din anii de gimnaziu, am fost îndrăgostit de «răceala» sa, de renunțarea sa la lume și de faptul că în el era «atât de puțin suflet» — această instanță care apropie și împacă avânturile spirituale și cele sensuale, am fost îndrăgostit de «inumanitatea» lui, de această inimă a omului care știe că deasupra lui apasă un blestem divin.“ Cu

excepția lui Hanno Buddenbrock, dintre toți eroii creați de Thomas Mann, Adrian Leverkühn îi este autorului cel mai drag.

Ca pentru a sublinia că nu poate exista o mai cumplită pedeapsă pentru om, autorul înfățișează dezumanizarea eroului ca pe un blestem demonic. Continuând tradiția vechii legende, el aduce pe diavol în cabinetul de lucru al compozitorului, între cei doi încingându-se o încordată discuție despre destinul artei în societatea modernă. După îndelungi ezitări și împotriviri eroul acceptă pactul propus de funestul său vizitator. În schimbul unei neobișnuite intensificări a puterii de creație, Leverkühn va renunța la tot ce e omenesc — și în primul rând la afecțiune, sub orice formă s-ar manifesta ea. Diavolul remarcă ironic că de fapt nu-i impune ceva nou, deoarece această răcire era conținută potențial în sufletul lui Adrian. Este în afara oricăror îndoieli că în imaginea diavolului (cu un exterior cât se poate de modern și citadin) Thomas Mann a intenționat să personifice toate acele forțe sociale și spirituale care acționează asupra intelectualului, secătându-i viața și personalitatea de bogăția marilor sentimente. Nimic mistic, nimic neverosimil în convorbirea dintre Leverkühn și diavol. Sub aparența acestei întâlniri fantastice se ascunde un real conținut de viață, o lucidă înțelegere a crizei trăite de intelectualul secolului XX.

Și moartea micului Nepomuk își are tâlcul său simbolic: Leverkühn îndrăznise a se atașa de cineva, nesocotise una din prevederile fundamentale ale pactului cu diavolul — afecțiunea sa va fi de aceea fără cruțare zdrobită. Căci interdicția de a iubi este o lege funestă a întregii sale organizări interioare, lege a cărei încălcare nu poate rămâne nepedepsită. Copilul moare în urma unei meningite, care-l supusese unor suplicii supraomenești, iar compozitorul cade pradă unei disperări de o vehemență fără precedent în comportarea lui de pînă acum. Nu era această durere prevestirea renașterii

omenescului în Leverkühn? NU! Era preludiul propriului său sfârșit care, în cartea lui Thomas Mann, urmează nemijlocit după episodul bolii lui Nepomuk.

O singură posibilitate avea Leverkühn de a se sustrage suflului de gheață al acestei insensibilități: creația. Dăruindu-se marilor planuri componistice, el putea uita de marasmul interior. Dar odată terminată opera el își simțea și mai chinuitor vidul sufletesc. Și va căuta din nou refugiul în creație. O asemenea existență este însă comparabilă cu cea a lui Tantal pe care zeii îl obligaseră să trăiască în mijlocul unui fluviu, fără a-și putea vreodată potoli mistuitoarea sete. „Să-ți spun, ca să te liniștesc — i se adresează lui Leverkühn diavolul, — infernul nu-ți va oferi nimic esențial nou — nimic decât ceea ce a devenit la tine o orgolioasă obișnuință. Infernul nu este în fond decât o continuare a vieții extravagante. Mă rezum în două cuvinte. Esența sa, sau, dacă preferi, savoarea sa, constă în aceea că îi lasă pe oaspeții săi să aleagă între răceala extremă și o căldură capabilă a topi granitul. Ei fug urlând între aceste două stări; de abia sînt într-una că cealaltă le apare imediat ca o salvare divină. Dar îndată, și în sensul cel mai infernal, aceasta din urmă le devine insuportabilă. Îți displace această existență?”

„Îmi place“ — răspunde Leverkühn ca un posedat, atras irezistibil de prăpastia din fundul căreia se aud cîntece îmbietoare de sirene.



„Muzica, spunea Enescu, oglindește toate misterioasele ondulații ale sufletului, fără putință de prefăcătorie“. Oricît se străduia Leverkühn să-și ascundă adevăratul eu, oricît respingea el confesiunea lirică, în operele sale răzbate întreaga criză care-i pustiise sufletul.

Necunoscînd generozitatea afecțiunii și detestînd manifestările acesteia, Leverkühn va fi, firește, adversarul

oricărui romantism în expresia muzicală. Muzica izvorâtă din necesitatea exteriorizării sentimentului este caracterizată de el ca o „distribuire de săruturi“, „împerechere cu gloata“, „tumoare a sensibilității“ ; a compune este pentru el, în primul rînd, o problemă de ingenioasă organizare a sunetelor. „Se deda căutărilor tehnice, ne povestește Serenus Zeitblom, fără a ști dacă va ajunge la vreun rezultat, și dacă va persevera. Orișicum, el destina executarea operei sale, nu unor oameni, ci unor marionete“. În această înclinare spre o viziune formal-tehnică a muzicii răzbate un ecou din crezul estetic al lui Igor Stravinski, corifeul constructivismului : „Pentru mine a compune înseamnă a pune ordine într-un anumit număr de sunete... etc., etc.“ Visul lui Leverkühn este să ajungă la o „scriitură riguroasă“ care să integreze toate elementele discursului muzical într-o „organizare perfectă“, într-o „economie universală“. Într-o convorbire Serenus îl întreabă pe Leverkühn dacă a găsit vreun mijloc de a-și înfăptui acest țel estetic :

— „Știi, mă întreabă el în loc să răspundă, cînd am fost cel mai aproape de o scriitură riguroasă ?

Așteptai. Vorbea atît de încet, încît doar cu greu îl înțelegeai, și rostea cuvintele printre dinți, așa cum avea obiceiul cînd migrena îl tortura.

— Odată, în ciclul lui Brentano, în liedul *O liebes Mädel*. Întreaga bucată purcede dintr-o formulă fundamentală, o serie de intervale variabile la infinit, cele cinci note *si, mi, la, mi, mi bemol*, orizontala și verticala muzicii fiind dominate de acestea, bineînțeles în măsura în care este posibil s-o faci cu ajutorul unui motiv fundamental, alcătuit dintr-un număr atît de limitat de sunete. Este ca un cuvînt, un cuvînt-cheie, ale cărui semne se găsesc peste tot în acest lied și tind a-l determina integral ; dar este un cuvînt prea scurt și care poate fi prea puțin mînuit. Câmpul notelor pe care le oferă este prea restrîns. Ar trebui ca, plecînd de la acest punct, să putem merge mai departe și, cu cele douăspre-

zece trepte ale alfabetului temperat al semitonurilor, să formăm cuvinte mai mari, cuvinte de 12 litere, combinații și inter-relații determinate de către cele douăsprezece semitonuri, serii din care ar deriva în mod strict fraza, întreaga bucată, ba chiar o operă cu multiple mișcări. Fiecare notă a ansamblului componistic ar trebui să-și poată dovedi, melodic și armonic, filiația din această serie-tip prestabilită. Nici unul din aceste douăsprezece sunete nu ar avea dreptul să reapară înainte ca toate celelalte să-și fi făcut apariția. Nici unul n-ar avea dreptul să se prezinte dacă nu-și îndeplinește funcția de motiv în construcția generală. N-ar mai exista nici o notă liberă. Iată ceea ce aş numi o scriitură riguroasă.

— Uimitoare idee, spusei eu. Am putea numi aceasta o organizare completă și rațională. S-ar obține astfel o extraordinară unitate logică, un fel de infailibilitate și precizie astronomice ; dar dacă-mi imaginez muzica născută din acest sistem, desfășurarea invariabilă a unei asemenea serii de intervale, deși situate și ritmate atât de variat, ar duce fatal la o tristă sărăcire, la o stagnare a muzicii.

— Se poate, răspunse el, iar surîsul dovedi că prevedea această obiecție.

Ajuns la capătul acestui lung extras, cititorul va exclama, desigur : dar aceasta este faimoasa concepție dodecafonică ! Da, într-adevăr, în concepția despre muzică a eroului său, Thomas Mann a pus ceva din ideile lui Schönberg privind noua organizare sonoră, menită a înlocui tradiționalul sistem tonal. Acest împrumut, autorul însuși îl recunoaște într-o notiță la sfârșitul cărții : „Nu mi se pare de prisos să-l informez pe cititor că forma de compoziție muzicală expusă în capitolul al XXII-lea, cunoscută sub numele de sistem dodecafonic sau serial, este în realitate proprietatea intelectuală a unui compozitor și teoretician contemporan, Arnold Schönberg. Am legat această tehnică, într-un anumit

context ideal, de figura fictivă a unui muzician, eroul tragic al romanului meu. În fapt, pasajele acestei cărți, care tratează despre teoria muzicală, datorează anumite detalii lucrării „Harmonielehre” de Schönberg”. Este singura referire explicită a lui Mann la una din personalitățile muzicii contemporane. De aici și părerea larg răspândită că în spatele lui Adrian Leverkühn s-ar ascunde personalitatea lui Arnold Schönberg. Cât de întemeiată este această părere, vom vedea mai departe.

Deși insistă asupra constructivismului concepției despre muzică a lui Leverkühn, scriitorul ține parcă să preîntâmpine tot timpul interpretarea operei acestuia ca un produs sonor inexpressiv și plictisitor. Ar fi o eroare, subliniază în repetate rânduri prietenul eroului. Leverkühn este un prea mare artist pentru a se îndeletnici cu îmbinarea lipsită de sens a sunetelor. Muzica el o concepe ca artă cu mesaj (cum o concepe de altfel și Schönberg, pe nedrept trecut de unii în tagma „formaliștilor”). Dar acesta era un mesaj purtând amprenta filozofiei sale aristocrate, individualiste, dizolvante.

Muzica sa degajă totdeauna o anumită expresivitate, dar din această expresivitate lipsește căldura sentimentului uman, ceea ce Enescu ar fi numit „mesaj frățesc”. Iată caracterizarea sugestivă a biografului său : „Muzică cosmică a sferelor, glacială, limpede, de o transparență hialină, de un farmec melodic inaccesibil, aș spune supra-terestru și straniu, ea umple inima de o nostalgie disperată”. Această situație a compozitorului într-o zonă transcendentă omenescului constituie principala barieră care desparte geniul compozitorului de sufletul celor mulți, împiedicându-l să devină fratele și îndrumătorul spiritual al acestora.

Necrezând în nici o valoare umană, nesimțindu-se îmboldit să cînte vreun ideal, Leverkühn va fi cel mai mult atras de perspectiva artei ironice, batjocoritoare. „De ce — se întreba el în tinerețe — toate lucrurile îmi fac impresia că sînt propria lor parodie ? De ce mi se

pare că aproape toate, ba nu, chiar toate mijloacele și artificiiile artei nu sînt *bune astăzi decît pentru parodie*?" Cu ultima resursă de entuziasm juvenil, el se adresează religiei, nădăjduind să găsească în ea hrană pentru o viziune generoasă a vieții. Dar vai, aceasta îi oferă noi, ba chiar și mai copioase prilejuri de a-și exercita înclinarea spre persiflare. Și-o manifestă pînă și într-o lucrare cu o temă gravă cum este „Apocalipsul”. „Darul de a inventa al lui Adrian, ascuns sub melancolia sa, devine aici creator în parodia diverselor stiluri muzicale în care se complăce stupida aroganță a infernului. Reminiscențe burlești ale impresionismului francez, o muzică burgheză de salon, Ceaikovski, music-hall, sincopile și tumbale ritmice ale jazzului, toate acestea se învîrt ca niște călușei într-o scînteiere pestriță pe fondul orchestrei principale care, gravă, sumbră, complicată, afirmă cu o rigiditate severă clasa spirituală a operei”. Nimic înviorător, stenic în rîsul muzical al lui Leverkühn. Este un „rîs infernal, scurt și hidos”, o „bucurie satanică”. Această asociere între o viziune foarte cerebrală a muzicii și voluptatea unei frenetice complăceri în grotesc ne face încă o dată să ne gîndim la Stravinski: adversar al romantismului, nu găsea nici el satisfacție decît în persiflarea marilor valori seculare.

Indiferent la frămîntările contemporanilor săi și, de aceea, incapabil să sesizeze latențele poetice ale acestora, Leverkühn va căuta surse inspiratoare în superstițiile medievale. Una din creațiile sale fundamentale este *Apocalipsul*, viziune înfricoșătoare a sfîrșitului lumii. Există în Leverkühn ceva din neomedievalismul lui Hindemith, dar mai ales anticiparea fervoarei mistice a lui Oliver Messiaen, compozitorul cel mai de seamă al Franței de azi.

Refugiul în cele mai arhaizante teme și procedee se împletește la Leverkühn cu o uimitoare nouitate a exprimării — de o simplitate, incisivitate și tensiune unice

În felul lor. Evul-mediu văzut prin prisma angoasei și rafinamentului modern sau anxietatea și estetismul intelectualului modern, filtrate prin viziunea mistică a medievalilor ! În această contopire paradoxală a unor antipozii logici sau istorici stă una din explicațiile originalității muzicii lui Leverkühn. Pagini de cel mai subtil rafinament coexistă la el cu expresia celei mai barbare brutalități („estetismul ca premergător al barbariei“ — comentează Serenus), „disonanța este constrânsă să exprime tot ce este elevat, grav, pios, spiritual, în timp ce armonia tonală este rezervată lumii infernului care reprezintă sub acest raport lumea banalității și a locurilor comune“ ; sau, în fine, paradoxul rezultat din inversarea funcțiilor corului și orchestrei : „corul este instrumentalizat iar orchestra vocalizată în așa fel și cu asemenea intenții, încât frontiera dintre om și materie pare abolită, ceea ce echivalează desigur cu o unitate artistică, fiindcă cel puțin după părerea mea — spune prietenul — există acolo ceva opriment, periculos, pervers“.

Numai în lucrarea pe care fără îndoială că o preșimțea a fi cîntecul său de lebedă, în cantata *Tînguirea doctorului Faust*, Leverkühn nu-și mai permite nici un fel de extravaganță. Este un cîntec de durere pornit din cele mai întunecate străfunduri ale sufletului, un imens, infinit, cosmic *lamento*. Leverkühn avusese parcă tot timpul în față *Oda Bucuriei* din Simfonia a IX-a, căreia voia încă de mult să-i dea cea mai distructivă ripostă. Și într-adevăr, înțelegerii beethoveniene a spiritului faustian, Leverkühn îi opune Faust-ul său, un Faust învins și tînjind după noapte ca după singura posibilitate de eliberare din temnița singurătății, îndoielilor, vidului sufletesc. În *Tînguirea doctorului Faustus* este reluat și desăvîrșit un motiv care începuse a se contura în *Tristan*-ul wagnerian, se amplificase în muzica lui Mahler și, mai ales, în ultima sa lucrare, neterminată, Simfonia a X-a, iar în compozițiile de tinerețe ale lui

Schönberg tindea să capete dimensiunile amenințătoare ale unei obsesii.

Vrînd să cînte prietenilor și cunoscuților noua sa operă, Leverkühn îi invită în satul unde se retrăsese. Sosesc toți, plini de curiozitate și emoție. În sala de audție, Leverkühn apare straniu și taciturn. Spre stupefacția crescîndă a celor ce așteptau să asculte muzică, Leverkühn începe să vorbească. Și vorbește, vorbește... E prima sa confesiune publică, o confesiune publică pătimășă, disperată. Dă în vileag pactul său cu diavolul, tragedia sa sufletească. Mărturisirea lui are accente cinice, sarcastice. Stupefacția publicului face loc indignării. Filistinii, șocați în puritanismul lor fățarnic, părăsesc sala. Ceilalți presupun că Leverkühn și-a pierdut mințile. În sfîrșit, compozitorul se așează la pian și începe să deslușească semnele partiturii. Cum niciodată nu fusese văzut, fața îi este scăldată în lacrimile care se preling pînă pe clapele pianului. Cînd ajunge la punctul unde, deasupra orchestrei, trebuie să se facă auzită vocea omenească, Leverkühn deschide gura pentru a cînta, dar nu se aude decît un teribil strigăt de durere „care mi-a rămas de atunci pentru totdeauna în urechi” — își amintește Serenus Zeitblom. Se apleacă deasupra instrumentului, trupul este cuprins de o convulsie și, ca lovit de un fulger, se prăbușește pe podea. Pactul cu diavolul expirase.



Mulți dintre cititorii lui Thomas Mann au fost tentați, cum am mai spus, să-l identifice pe Leverkühn cu Arnold Schönberg. Dealtminteri, faptul că, la un moment dat, eroul lui Mann expune teoria celor douăsprezece sunete, l-a făcut pe Schönberg însuși să creadă că Leverkühn ar fi fost copiat după el. Compozitorul și-a așternut în scris protestul, reproșînd scriitorului de a fi atribuit unei persoane cu alt nume descoperirea sa. Îl nemulțumea

de asemenea perspectiva de a se vedea comparat cu un om ajuns pradă nebuniei. „Leverkühn — scrie Schönberg — este prezentat de la început pînă la sfîrșit ca un nebun. Eu am 74 de ani, mă găsesc în deplinătatea facultăților mintale și niciodată n-am suferit de boala care l-a dus pe Leverkühn la nebunie“. Dealtminteri, acea notă explicativă adăugată de Mann la sfîrșitul cărții era consecința scandalului declanșat de Schönberg, care-și vedea, chipurile, „uzurpată“ descoperirea.

Interpretînd romanul lui Th. Mann doar ca o aluzie la fenomenul Schönberg ar însemna nu numai să re-strîngem, dar să și denaturăm semnificația adevărată a cărții. Nici un artist autentic nu se poate limita la redarea particularului. El tinde întotdeauna să dezvăluie sensuri mai larg cuprinzătoare. Chiar cînd pornește de la un fapt concret real, în opera de artă acesta capătă întotdeauna o aureolă generalizatoare, universal umană. Individul devine tip. Și Hamlet, și Oblomov, și Emma Bovary, și atîtea alte tipuri au la originea lor persoane reale, dar cine se mai gîndește astăzi la acești particulari? Și Hamlet, și Oblomov, și Emma Bovary au intrat în conștiința artistică a omenirii prin pregnanța cu care concentrează trăsături permanente ale sufletului uman, caracteristicile unei întregi categorii sociale. În forța generalizatoare se află sursa vitalității și capacității lor de a impresiona generații întregi de cititori.

Credem că în acest spirit trebuie înțeles și eroul lui Thomas Mann. El n-ar putea fi redus la persoana lui Schönberg, mai întîi pentru simplul fapt că în felul său de a înțelege muzica intră, cum am văzut, și elemente proprii viziunii altor compozitori. Totodată, din înmă-nuncherea acestor diferite împrumuturi nu rezultă un aliaj eclectic, ci un om viu, cu o fizionomie proprie numai lui, cu o perfectă logică internă, cu o deplină autonomie literară. Este tipul acelui compozitor — și în genere al acelui artist — contemporan, pe care fenomenele de criză ale civilizației moderne îl constrîng să se însin-

gureze, îl golesc de omenie, îl împing la naufragiu moral.

Adrian Leverkühn face parte dintre acei intelectuali a căror rătăcire este ajunsă atât de departe și are rădăcini atât de adânci, încât ei nu mai izbutesc să vadă forța socială capabilă a le regenera încrederea în viață, în om, în progres. Dintr-asemenea tragedie spirituală pot ieși opere străbătute de un autentic și mare fior artistic, dar acestea vor fi „flori ale răului“. Concepute — cum spunea Leverkühn — ca negare a idealurilor Simfoniei a IX-a, ele vor avea și un efect opus Odeii bucuriei: vor descuraja, vor dezbină, vor perverti.

Năzuința generalizatoare a lui Thomas Mann nu se mărginește însă la tragedia artistului însingurat și dehumanizat, oricât de tipic și pregnant ar fi aceasta sugerată. Ținta supremă a scriitorului a fost să atragă atenția asupra prăbușirii sociale care determină o asemenea prăbușire spirituală. Construind acțiunea romanului pe două planuri paralele (urmărirea dramei lui Leverkühn merge mână în mână cu evocarea decăderii Germaniei, de la instaurarea dictaturii fasciste până la transformarea țării în câmp de război), Thomas Mann îndreaptă toate luminile reflectorului său artistic spre o idee de covârșitoare importanță politică și socială: cauza tragediei intelectualului stă în marasmul la care țara a fost împinsă de orînduirea bazată pe cruzime și nedreptate. „Un despotism infam — povestește Serenus — hotărît de la început neantului, transformase Germania într-o temniță a torturilor. Acum zidurile sale groase s-au prăbușit. Rușinea noastră se etalează văzului întregii lumi.“ Tragedia lui Leverkühn este privită de Thomas Mann ca răsfrîngere individuală a unei mari tragedii naționale, ceea ce imprimă eroului măreție tragică, o uriașă forță generalizatoare. Cît de meschine ne apar, privite de la această perspectivă, comentariile sau reproșurile în legătură cu identitatea Leverkühn-Schönberg!

Scriindu-și romanul în plin război și simțind cu fiecare capitol cum se apropie ceasul de pe urmă al sistemului fascist, Thomas Mann, cuprins de o răscolitoare neliniște, are o viziune apocaliptică a nenorocirii patriei sale. „O, Germanie, te rostogolești în prăpastie!” — exclamă el la un moment dat. Falimentul unui sistem politic odios i se înfățișează ca prăbușire a întregii nații. Copleșit de catastrofa militară a țării sale, Mann vede în germani „un popor care nu mai are încredere în sine, un popor moralicește consumat”. Îi era desigur greu scriitorului să înțeleagă în acele tragice zile că nu poporul german pierdea, ci o formă denaturată a vieții politice din Europa epocii — cea legată de despotismul și obscurantismul nazist.

Diatriba demascatoare, Mann o rostește cu profundă durere, iar această durere ajunge uneori pe culmile desnădejdiei. El își dă perfect seama că orînduirea totalitară este sortită pieirii de către istorie și o urăște pentru antiumanismul ei. Dar nevăzînd forțe capabile a salva patria, el se teme totodată de catastrofa pe care, rațional, o dorește. De aici, dramatica sa neliniște și ezitare. Nehotărîrea politică a lui Mann se răsfrînge și în atitudinea sa oarecum echivocă față de personalitatea lui Leverkühn: deplînge lipsa omenescului din el și totuși îl iubește cu pasiune admirativă. Desigur că dacă si-ar fi privit eroul de pe poziția unui ideal social ferm și a forței menite să redea patriei măreția pierdută, Mann ar fi fost mai puțin indulgent față de eroul său, ar fi dezvăluit mai neiertător esența anti-umanistă a acestuia. Chiar așa stînd lucrurile, ceea ce a făcut Mann pentru o mai bună înțelegere a crizei morale, care a zguduit intelectualitatea secolului nostru, este de neprețuit.

★

Metamorfoza suferită de-a lungul veacurilor de către motivul faustian a însemnat, printre altele, o treptată

intensificare a supliciilor cărora trebuia să le facă față conștiința eroului. „Tînguirea doctorului Faustus“, ca de altfel întreaga tragedie a lui Adrian Leverkühn, reprezintă ultimul și cel mai teribil supliciu căruia i-a fost supus zbuciumatul erou. De data aceasta, el a fost constrîns nu numai să se îndoiască și să guste amarul înfrîngerilor în lupta sa pentru cunoaștere, dar să se dezică de propria-i esență, de ceea ce era mai nobil în el. Faust-ul autentic, cel goethean, nu pregetă o clipă să caute lumina adevărului, chiar în cele mai grele clipe, iar în creația închinată obștei găsește sensul suprem al existenței sale ; Faust-ul leverkühnian se cufunda din ce în ce mai adînc și cu o voluptate sinistră în întunericul solitudinii, individualismului și disperării, iar ieșirea n-o găsește decît în invocarea tînguitoare a morții. Jinduind să iubească și să se bucure de viață, Faust-ul goethean îi cere diavolului dragoste și tinerețe și nu pregetă să-și vîndă sufletul în schimbul lor. Lui Leverkühn, diavolul îi cere ca preț renunțarea la iubire și la trăirea vieții în toată intensitatea ei umană. Această autonegare a sa avea să-i fie fatală lui Faust-Leverkühn.

Cumplitul desnodămînt al cărții lui Mann nu semnifică cîtuși de puțin falimentul motivului faustian însuși. Înfrîntă fusese numai o anumită înțelegere a leghendarului erou — cea aparținînd intelectualității pustiite de criza societății contemporane.

Povestea înfricoșătoare despre ultimul supliciu al doctorului Faustus necesită o neapărată continuare — cea închinată izbăvirii și renașterii acestuia. Cine va continua capodopera lui Thomas Mann ?

PREZENȚA LUI WAGNER ÎN OPERA LUI THOMAS MANN

I

Acum o sută de ani, când mulți, poate chiar cei mai mulți, se întrebau dacă nu cumva reforma muzicală inițiată de Wagner ține mai degrabă de șarlatanie decât de artă, un scriitor francez îndrăznește să se opună acestei quasi-generale porniri antiwagneriene a publicului. Gestul său era cu atât mai temerar cu cât se producea într-o țară în care, pe atunci, ideile și muzica lui Wagner nu se bucurau nici de cea mai mică simpatie. În întâmpinarea primei reprezentării pariziene a lui *Tannhäuser*, pasionatul wagnerian francez publică un studiu intitulat : *Richard Wagner și Tannhäuser*, menit să risipească măcar câteva din prejudecățile și mai ales ignoranța care alimentau furia antiwagneriană. Strădania sa fu însă infructuoasă : opera căzu cu răsunet. Bravul entuziast al lui Wagner nu se descurajă însă și publică după spectacol o mușcătoare diatribă la adresa celor ce jubilau cu suficiență și declarau muzica lui Wagner ca definitiv înmormântată. Era — cum spune Thomas

Mann — „primul wagnerian din Paris și unul din primii wagnerieni veritabili“. Era totodată primul scriitor în ale cărui frământări creatoare muzica lui Wagner se infiltrase adânc și determina reacții. Era Charles Baudelaire.

De o sensibilitate muzicală cu totul neobișnuită la un scriitor, Baudelaire simțea în muzica lui Wagner vibrațiile caracteristice omului acelei vremi, noile necesități spirituale care băteau din ce în ce mai puternic la porțile gândirii artistice. „Nici un muzician nu excelează ca Wagner în zugrăvirea spațiului și profunzimii, materiale și spirituale... El posedă arta de a traduce, prin gradații subtile, tot ce este excesiv, imens, ambițios, în omul spiritual și natural. Ascultând această muzică arzătoare și despotică, ți se pare uneori că regăsești zugrăvite pe fondul întunericului, sfîșiat de reverie, amețitoare concepții ale opiului“. În *Tannhäuser* el deslușește „langori, amestecate cu fioruri și întretăiate de neliniști, reveniri neîncetate spre o voluptate care promite să stingă, dar nu stinge niciodată setea, palpitul furios al inimii și simțurilor, poruncile imperioase ale trupului“. Wagner îi pare lui Baudelaire „ca reprezentantul cel mai autentic al firii moderne“ prin „intensitatea nervoasă“, „energia pasionată a expresiei“.

Nu este greu să sesizezi în aceste caracterizări ecouri ale lirismului baudelairean. Scriitorul descoperea în opera compozitorului accentele pe care le simțea fremătînd în propriul său suflet sau poate îl îndrăgise pe Wagner pentru că simțea în el un frate spiritual. Nu este însă numai atît : contactul cu muzica wagneriană i-a permis lui Baudelaire să ia act în deplină luciditate de propria sa chemare, i-a limpezit drumul creației. Într-o scrisoare către Richard Wagner, anterioară celor două eseuri, Baudelaire spunea : „M-ați învins numaidecît. Ceea ce am trăit este de nedescris și dacă veți binevoi să nu rîdeți, voi încerca să formulez prin cuvinte. Mi s-a părut mai întîi că această muzică îmi era cunoscută,

pentru ca doar mai târziu, gîndindu-mă la ea, să înțeleg de unde venea acest miraj ; mi se părea că această muzică era *a mea* și o recunoșteam așa cum orice om recunoaște lucrurile pe care îi este hărăzit să le iubească". Spiritul wagnerian în poezia lui Baudelaire — iată o temă care ar merita poate să fie luată în considerație de către istoria literară, ea deschizînd perspective unei înțelegeri mai complexe a poetului. Evocînd momentul aprinselor dispute wagneriene de la jumătatea veacului trecut, Thomas Mann relevă ambiția lui Baudelaire de a face din cuvînt un instrument analog cu limbajul wagnerian, „ceea ce — spune el — avu consecințe considerabile pentru lirismul francez“.

Căldura și admirația cu care Thomas Mann face să re trăiască pasiunea wagneriană a lui Baudelaire nu este întîmplătoare. Romancierul german descoperea în poetul francez un precursor ; simțea și el fremătîndu-i în piept aceeași pasiune pe care însă, ca profund cunoscător al muzicii (cum nu era Baudelaire), o va explora pînă în cele mai intime ascunzișuri ale sale. Dacă putem vorbi despre un sens wagnerian în lirismul lui Baudelaire, la Thomas Mann înrîurirea wagneriană apare ca una dintre cele cîteva mari coordonate ale creației.

II

Atracția spre muzica lui Wagner poate fi găsită încă în operele de tinerețe ale lui Thomas Mann : micul domn Friedemann, eroul nuvelei cu același nume, rămas de mic infirm, își jură să stăvilească orice pornire erotică, știind că ea nu-i poate aduce decît suferințe. Reușește o bună bucată de vreme să se țină departe de focul mistuitor al iubirii neîmpărtășite, pînă cînd aceasta la un moment dat îl cuprinde în fatala ei vîlvătaie. Momentul decisiv fusese seara în care Johannes Friedemann stătuse în aceeași lojă alături de Gerda Rinnlingen la

spectacolul cu *Lohengrin*. Muzica lui Wagner de-clanșase elanurile ce fuseseră atîta vreme înăbușite. Doar schițat în nuvela amintită, acest motiv este curînd reluat și adîncit de către Thomas Mann în nuvela *Tristan*. Într-un sanatoriu este adusă într-o bună zi o tînră pacientă, Gabriele Klöterjahn, soția unui comerciant plin de sine și vulgar. Lăsată singură în sanatoriu, se împrietenește cu un tînăr scriitor, Detlev Spinell, în care puritatea și noblețea sufletului ei găsesc un ecou vibrant. Comuniunea pe care ei o realizează este o clipă de sublimă elevație într-o existență banală și mediocră. Ea se întrerupe brusc prin ofensiva fulgerătoare a tuberculozei de care Gabriele suferea și pe care reîntoarcerea grosolanului domn Klöterjahn o îndreaptă spre un sfîrșit fatal. Dragostea celor doi pensionari ai sanatoriului nu se declară niciodată și totuși ea ni se transmite cu putere. Este miracolul realizat de muzica wagneriană pe al cărei fond cele două suflete se întîlnesc și se contopesc. Seara cînd Gabriele îi cîntă lui Spinell la pian fragmentele din *Tristan și Isolda* reprezintă culminația sentimentului care, neexteriorizîndu-se, ne apare cu atît mai incandescent. „Ea cînta preludiul cu o mișcare lentă, exagerată și chinuitoare, cu pauze prelungite neliniștitor între diferitele motive. În motivul dorului o voce singuratică și rătăcitoare în noapte lăasă să i se audă întrebarea plină de teamă. Apoi urmă o tăcere și o așteptare. Și, iată, deodată se auzi răspunsul. Același sunet sfios și singuratic, de data aceasta însă mai limpede, mai gîngăș. O nouă tăcere. Apoi, cu același sforzato potolit și minunat care e ca un fel de reîmbărbătare și de reînflăcărare divină a patimii, se auzi însăilîndu-se motivul dragostei, ridicîndu-se tot mai sus, înălțîndu-se în extaz, într-o dulce înlănțuire, căzînd și iar topindu-se, în timp ce violoncelele, cu sunetul lor grav, plin de grea și dureroasă voluptate, își spun cuvîntul, continuînd melodia“. Și descrierea lui Mann continuă pe pagini întregi în care perspicacitatea mu-

zicală, transfigurarea poetică și profunzimea psihologică se topesc într-un tot dominat de o singură idee: aceea a iubirii care îi unea pe Spinell și Gabriele, așa cum odinioară îi unise pe Tristan și Isolda. Muzica lui Wagner era martoră, părtașă, declanșatoare a acestui sentiment. Analizând muzica lui Wagner, scriitorul ne dezvăluie imensa și nemărturisită dragoste a personajelor nuvelei sale.

Pe măsură ce Mann câștigă în maturitate, acest motiv al muzicii wagneriene, ca eliberatoare a sentimentelor încătușate, se îmbogățește cu noi semnificații. Și în *Sîngele Wälsungilor* muzica lui Wagner — respectiv spectacolul cu *Walkiria* — este cadrul în care sentimentul se definește, capătă formă. Ca și în *Tristan*, nu este un cadru neutral, ci unul care reflectă și totodată invadează sensibilitatea eroilor. Iubirea din *Sîngele Wälsungilor* este însă de un fel deosebit, este iubirea incestuoasă dintre doi frați gemeni. Thomas Mann nu alesese arbitrar spectacolul cu *Walkiria*, căci nuvela sa relua tocmai tema acestei opere: dragostea dintre Siegmund și Sieglinde, fiii lui Wotan, care se reîntîlnesc după o îndelungată și dureroasă separare. Personajele nuvelei lui Thomas Mann vor purta aceleași nume, scriitorul urmărind minuțios analogia cu opera wagneriană. El conferă acțiunii și personajelor sale un sens foarte apropiat celui pe care îl avea mitologica plăsmuire a *Tetralogiei*. Mitul la care recursese Wagner era, după cum se știe, întruchiparea simbolică a inevitabilei pieiri a burgheziei și puterii inumane a capitalului. Lumea Zeilor condusă de Wotan, din care se trăgeau Siegmund și Sieglinde, se apropie de amurgul său. Din legătura incestuoasă a celor doi fii ai lui Wotan se va naște Siegfried, omul puternic și pur, prin al cărui eroism tirania aurului va fi nimicită, în locul ei instaurîndu-se umanitatea adevărată. Iubirea incestuoasă a celor două personaje din nuvela lui Thomas Mann, desfășurată sub semnul unui mare rafinament artistic și totodată al ne-

putinței de a crea, e simbolică. Se prăbușește o lume, lumea în care firescul relațiilor umane a fost încălcat, lumea intelectualului izolat, a culturii esoterice, a sterilității spirituale.

Evoluția gândirii lui Mann aduce așadar cu sine aprofundarea social-filozofică a motivului wagnerian. Vom găsi o culminație a acestui proces în celebrul roman *Doctor Faustus*. În pactul său cu diavolul, Adrian Leverkühn se obligă să renunțe la dragoste în schimbul unei neobișnuite forțe de creație. Nu mi se pare hazardat a desluși aici ecoul primei verigi din tetralogia wagneriană — *Aurul Rinului*: nu va putea intra în posesia miraculosului tezaur din străfundurile fluviului decât cel care acceptă să renunțe pentru totdeauna la dragoste. Nu este exclus ca renunțarea lui Alberich să-i fi sugerat lui Thomas Mann crunta decizie pe care o ia Adrian Leverkühn. Ținta renunțării este desigur alta la Thomas Mann, Leverkühn urmărind puterea spirituală, în timp ce Alberich nu era mînat decât de o josnică poftă de îmbogățire. Consecința renunțării este însă aceeași în ambele cazuri: dezumanizarea. Dacă Alberich simbolizează burghezia în ce are ea mai vulgar și brutal, Leverkühn ne face să ne gândim la vîrfurile cele mai spiritualizate ale acestei clase în plină dezagregare.

III

Supremul omagiu adus de Thomas Mann muzicii wagneriene este însă cartea sa *Suferințele și marea lui Richard Wagner*.

Comentarea muzicii de către un scriitor nu este un lucru rar. Sînt însă foarte rare comentariile scriitoricești substanțiale, acelea care dezvăluie esența fenomenului muzical și nu se bazează numai pe reveria al cărei zbor te plimbă prin încîntătoare, dar foarte subiective imperii poetice. Necunoscînd muzica în mod profesionist,

scriitorii înlocuiesc de cele mai multe ori incapacitatea orientării sigure în labirintica gândire muzicală prin asociații și metafore mai mult sau mai puțin adecvate conținutului obiectiv al muzicii. Există multă ingeniozitate, dar și mult arbitrar în reflecțiile lui Heine sau Stendhal, Balzac sau Tolstoi și din toate se degajă un evident diletantism, căci diletantismul, oricât de măiestrit s-ar deghiza, își trădează întotdeauna prezența. Ceea ce nu înseamnă că un comentariu diletant dar inspirat nu poate fi mai interesant și mai stimulator decât considerațiile savante dar plate ale muzicologului de profesie. Când scriitorul este însă dublat de un perspicace cunoscător al muzicii — ceea ce se întâmplă în rarissime cazuri — el se ridică în înțelegerea și interpretarea operelor muzicale pe culmi inaccesibile specialiștilor cu mentalitate de castă. Așa stau lucrurile cu monumentală analiză făcută de Romain Rolland creației lui Beethoven și cu deosebire ultimelor lui cvartete. Pe aceeași culme stă eseul lui Thomas Mann despre Richard Wagner, mult mai modest ca dimensiuni, dar cel puțin tot atât de greu în semnificații.

Radiografia la care Thomas Mann supune personalitatea lui Wagner se face prin prisma razelor emanate de marile personalități ale veacului trecut. Masivitatea concepției, tehnica leit-motivului homeric, dar mai ales „naturalismul înălțat la puterea simbolului și devenind mit“, permit o apropiere între Wagner și Zola, între *Tetralogie* și *Rougon-Macquart*. Respingerea artei ca divertisment și înțelegerea ei ca mijloc de a purifica o societate coruptă îl înrudește pe Wagner cu Tolstoi. Ca și opera lui Ibsen, muzica lui Wagner degaja în primele ei perioade o forță revoluționară, pentru ca, pe măsura înaintării în vîrstă a autorilor, „să piardă în culoare și să se îndrepte spre mit și ceremonial“ : *Parsifal* și *Cînd morții se vor deștepta*, aceste cîntece de lebedă ale celor doi „magi ai Nordului“ sînt amîndouă „celebrări ale unui solemn rămas bun, ultime cuvinte înaintea

tăcerii eterne, cu ceva ceresc în măreția sclerotică a oboselii lor". Investigațiile wagneriene în adâncimile tenebroase ale subconștientului sînt asemănate de Mann cu cercetările psihologice ale lui Freud, iar „stările sufletești stranii și infernale” care se întîlnesc în *Parsifal* îl duc cu gîndul la lumea eroilor lui Dostoievski. Analiza se ramifică în continuare prin deslușirea filonului schopenhauerian, a influențelor nietzscheene, a reminiscențelor din poezia lui Novalis. Radiografia obținută prin prisma unor asemenea paralelisme este de o covîrșitoare complexitate. Imaginea ce rezultă este aceea a unui Wagner care sintetizează toate problemele timpului său, multiplele și antagonicele tendințe ale veacului al XIX-lea. În concepția lui Mann, Wagner apare ca imaginea unificatoare a spiritualității unei întregi epoci pe care poate nimeni n-a întruchipat-o atît de cuprinzător.

Situîndu-se pe o poziție superioară muzicologilor care se îndeletniceau cu disecția acordurilor și melodiilor wagneriene, Thomas Mann a înțeles că năzuința supremă și cea mai intimă a compozitorului era de a depăși muzica, de a spune ceva și a crea o atmosferă de ordinul unor sublime viziuni poetico-filozofice. A înțelege adecvat muzica wagneriană, înseamnă a-ți da seama că ea nu este muzică în sensul obișnuit, adică pur muzical al cuvîntului, că era transcende tot timpul domeniul limitat al sonorului. „Un celebru șef de orchestră care tocmai dirijase *Tristan* — își amintește scriitorul — îmi spunea pe drumul de înapoiere: «Aceasta nu mai este muzică». O spunea în sensul pe care îl dădea acestor cuvinte emoția noastră comună, dar consimțămîntul admirativ pe care îl subînțelegem astăzi, fusese precedat la început de un refuz iritat. O muzică cum este aceea a *Călătoriei lui Siegfried pe Rin* sau tînguirea la moartea eroului (piese care produc urechii și spiritului nostru o inefabilă plăcere), toate acestea reprezentau ceva nemaiauzit, în înțelesul scandalos al cuvîntului. Această ghirlandă de motive simbolice care se repetă,

asemănătoare unor pietricele rostogolite de torentul unei muzici elementare, nu putea fi luată drept muzică în sensul lui Mozart și Beethoven. Însemna să ceri prea mult de la preludiul la *Aurul Rinului*, atribuind numele de muzică acordului în mi bemol care îl constituie. Nu mai era într-adevăr muzică, era o idee acustică, ideea începutului tuturor lucrurilor". Năzuința lui Wagner spre o artă sintetică, a cărei apariție să facă inutilă existența autonomă a feluritelor arte, i se pare însă lui Thomas Mann „o barbarie infantilă". Pe cât îi adoră muzica, pe atât este Mann de indiferent, ba chiar ironic, în legătură cu teoriile lui Wagner. Reușita artistică a operei sale dovedește nu temeinicia teoriilor compozitorului, ci măiestria sa, intensitatea forței sale de expresie.

IV

Carte a unei pasionate iubiri, *Suferințele și măreția lui Richard Wagner* este departe de a fi o carte apologetică. Thomas Mann nu îl idealizează pe Wagner, ci îi scoate la iveală contradicțiile dând astfel poate cea mai profundă explicație atracției fascinante exercitată de această muzică. Ea place nu prin ceea ce unii ar numi „laturi pozitive", ci prin forța cu care ea evocă viața în bogăția multicoloră a manifestărilor ei adeseori contradictorii.

Tipică pentru această viziune dialectică a lui Thomas Mann e următoarea caracterizare: „Wagner are un fel sănătos de a fi bolnav și un fel morbid de a fi eroic". Identifică în opera lui Wagner o seamă de tendințe decadente constând din predilecția autorului pentru patologic, pentru extazul mistic, pentru erotismul exacerb. „Eroinele lui Wagner — spune el — au toate mai mult sau mai puțin ceva care seamănă cu o formă nobilă a isteriei, ceva de ordinul somnambulismului, ceva extatic și vizionar, care conferă eroismului lor

romantic o tentă de modernitate". În *Kundry* (din *Parsifal*), „acest trandafir al infernului“, Mann vede „o adevărată piesă de patologie mistică“. Pentru ca printre toate aceste „flori ale răului“ să treacă vijelios, dar impregnându-se de miresmele lor, un curent de eroic optimism, personificat în figura lui Siegfried. Extinzându-și analiza și asupra lui Wagner-omul, Thomas Mann stabilește sursa acestei contradicții dintre morbiditate și vitalitate într-o particularitate bio-psihologică a compozitorului : chinuit pînă la ipohondrie de obsesia epuizării nervoase și de gîndul morții, Wagner s-a dovedit în același timp capabil de o titanică forță de muncă. Dădea în fiecare clipă impresia că este gata să se prăbușească sub apăsarea istovirii fizice și gîndurilor sumbre, pentru ca dintr-o dată energii neobișnuite să țîșnească, alimentînd acțiuni și înfăptuiri gigantice.

O altă contradicție minuțios analizată de către Mann este aceea dintre extremul rafinament și irezistibilul caracter popular al muzicii lui Wagner. Compozitorul știe să fie sublim și naiv în același timp. Aidoma personajului său *Kundry*, sfîșiată între o viață păcătoasă și una angelică, spune Thomas Mann, operele lui Wagner „duc o dublă existență, ele fiind simultan spectacole pentru matineuri populare și obiecte ale iubirii sufletelor pline de experiență, de suferință și de excesiv rafinament“. Și această contradicție își are originea în structura omului din Wagner ; acest pasionat al luxului, care nu putea compune decît amănajîndu-și un cadru somptuos, ura convenționalismul, fățarnicia și inumanitatea societății burgheze, visînd, bineînțeles la modul utopic, o orînduire a dreptății și fraternității.

Tendențele maladive și ezoterice pe care le descoperă Thomas Mann în opera lui Wagner sînt înțelese de acesta ca semn al unui fenomen mai general : simptomele crizei spirituale, care avea să pună curînd stăpînire pe intelectualul și în mod deosebit pe artistul din societatea burgheză. În slăbiciunile psihologiei wagneriene recu-

noaştem premisele aceluia teribil zbugium, care va aduce conştiinţa lui Adrian Leverkühn pe piscul desnădejdiei. Când citeşti analizele făcute de Thomas Mann operelor muzicale ale lui Adrian Leverkühn în care demonicul şi puritatea, senzualitatea şi elevaţia, forţa şi slăbiciunea, pasiunea şi cerebralitatea îşi dau tot timpul mîna, nu poţi să nu-ţi aminteşti paginile consacrate fascinantelor contradicţii din muzica wagneriană. „Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner“ sînt desigur pregătirea şi anticamera *Doctorului Faustus*. Pentru a putea descrie acel sfîşietor „Cîntec de durere al doctorului Faustus“, Thomas Mann a trebuit să facă experienţa cunoaşterii, trăirii şi explicării lui *Tristan* şi *Parsifal*.

V

Nu poţi înţelege pe deplin semnificaţia comentariului lui Thomas Mann dacă nu ai parcurs acel necruţător pamflet antiwagnerian care este cartea lui Friederich Nietzsche : *Cazul Wagner*. Nietzsche începuse prin a fi un fervent adorator al operei wagneriene, în cinstea căreia cartea sa de tinereţe, *Naşterea tragediei din spiritul muzicii*, oficia un adevărat cult. De altfel, numai dintr-o iubire frenetică se putea naşte o ură atît de pătimaşă şi Thomas Mann era pe deplin îndreptăţit să spună că „nemuritoarea critică făcută de Nietzsche lui Wagner mi-a părut întotdeauna un panegiric, cu simplă schimbare de semn, o nouă formă de glorificare. Era o ură plină de dragoste“. Evenimente asupra cărora nu este locul să ne oprim au schimbat cu vremea radical poziţia lui Nietzsche faţă de Wagner ; din apologet el devenea demascatorul acestuia. Îl irita năzuinţa lui Wagner de a face din muzică un instrument subordonat viziunii sale poetico-filozofice. Vedea în această tentativă un atentat la integritatea muzicii. Negîndu-i lui Wagner calităţi intrinseci muzicale, Nietzsche nu ezită

a declara că muzica lui Wagner este pur și simplu o muzică proastă, probabil că cea mai proastă care s-a putut scrie vreodată. Când un muzician nu mai știe să numere pînă la trei, el devine muzician „dramatic”, devine „wagnerian”. Pentru încercarea de a face din muzică expresia unei dramaturgii, a unor procese psihologice, ieșind astfel din sfera mărginită a combinațiilor pur muzicale, Wagner este contestat de Nietzsche în chiar calitatea sa de compozitor: „Întreaga sa viață Wagner și-a petrecut-o repetînd că muzica sa nu este numai muzică ci ceva mai mult, infinit mai mult. «Nu numai muzică» — nici un muzician nu vorbește așa... Muzica nu este niciodată decît un mijloc — aceasta era teoria sa și totodată singura practică de care era în stare. Dar nici un muzician nu gîndește astfel. Wagner avea nevoie de literatură pentru a convinge întregul univers să-i ia muzica în serios, să o creadă profundă «dat fiind că exprimă infinitul»; toată viața sa a fost comentatorul «ideii».”

Total ostil concepției după care muzica trebuie să transmită un mesaj etic major, Nietzsche persiflează intenția lui Wagner de a exprima prin muzica sa o anumită filozofie, preocupare pe care o ia în batjocură, deoarece vede în ea expresia unei incapacități de a crea frumuseți pur muzicale. Neputînd făuri idei muzicale originale și nobile, Wagner aleargă după himere metafizice, găsind astfel trecere pe lîngă cei impresionabili la artificiile speculative. „Wagner a devenit moștenitorul lui Hegel... Oamenii care se entuziasmau pentru Hegel, se entuziasmează azi pentru Wagner, școala sa compune în stilul lui Hegel. Înainte de toți adolescentul german a fost cel care l-a înțeles. I-au fost suficiente două cuvinte: „infinit” și „semnificație”... Nu cu muzica i-a cucerit Wagner pe tineri, ci cu ideea: belșugul de enigme din arta sa, jocul de-a baba-oarba în mijlocul sutelor de simboluri, policromia idealului său — iată prin ce îi seduce el pe tineri”. Ne dăm acum seama ce

precisă orientare polemică avea entuziasmul lui Mann pentru această calitate a muzicii wagneriene de a fi nu numai muzică, de a tinde spre ceva ce transcende sonorul. Deși, făcând elogiul acestei calități, el nu-l pomenește pe Nietzsche, Mann are tot timpul în vedere antipatiile și argumentele acestuia.

Tunător răsună mînia lui Nietzsche atunci cînd vine vorba de laturile maladive ale psihologiei wagneriene. În intensitatea pasională a muzicii lui Wagner, care atinge adesea puncte paroxistice, el nu vede decît un fenomen patologic : „Această boală generală a întregului organism, această decrepitudine și surescitare a întregii mecanici nervoase”. Punînd o despotică stăpînire pe cugetul filozofului, ideea supraomului îi deformase modul de percepere al muzicii, făcîndu-l să descopere imagine pericole acolo unde nu era în fond decît o intensă expresie umană. Pe teoreticianul supraomului, care inițiasc cultul forței brutale și cinice, îl nemulțumea simpatia lui Wagner pentru slăbiciunea și suferința omenească, sarcastic denunțate cîndva de el în *Menschliches, allzumenschliches*. Vedea în muzica lui Wagner o dezechilibrare și o epuizare a organismului („produce indigestie, slăbește stomacul”), a acelui organism pe care, pentru triumful ideii de supraom îl dorea integru, athletic. El va proclama de aceea cu o oroare nu lipsită de comicitate : „Arta lui Wagner este o artă bolnavă. Problemele aduse de el pe scenă sînt adevărate probleme ale isteriei. Caracterul complex al pasiunilor sale, sensibilitatea exacerbată, gustul care cere excitații tot mai puternice, instabilitatea ridicată de el la rangul de principiu, dar mai ales alegerea eroilor și eroinelor, concepuți ca tipuri fiziologice (o galerie de bolnavi !), toate acestea, reunite, ne oferă un tablou patologic care nu lasă nici un fel de îndoială : Wagner este un nevropat... Medicii și fiziologii găsesc în Wagner cazul cel mai interesant sau cel puțin un caz foarte complet”.

Mai ales împotriva lui *Tristan și Isolda* se răzvrătește puritanismul fanatic al lui Nietzsche. Îngrozit de amploarea pe care o căpătase erotismul în această operă, în care vedea o transpunere nerușinată a ideii de *libido*, Nietzsche se întreabă: „Cine va cuteza să pronunțe cuvântul potrivit, necesar pentru a caracteriza arzătoare porniri ale muzicii din *Tristan*?” În ceea ce-l privește, Nietzsche declară că nu se apropie de partitura acestei opere decât după ce și-a pus mânușile.

VI

Prudența profilactică preconizată de Nietzsche i se pare lui Mann de-a dreptul hilară, dacă nu chiar tartufiană. Pe marginea întrebării pline de îngrijorare pe care Nietzsche și-o pune în legătură cu *Tristan* — „cine va cuteza să pronunțe cuvântul potrivit...” — Thomas Mann se întreabă la rîndul său: „Ce este aici de cutezat? Senzualitate, senzualitate enormă, spiritualizată, dusă pînă la misticism, zugrăvită cu un extrem naturalism, senzualitate pe care nici o realizare n-o va potoli — iată cuvântul potrivit și te întrebi de unde vine dintr-o dată la Nietzsche, „spiritul cel mai liber”, această burzuluială împotriva sexualității la care face aluzie în denunțul său psihologic. Nu abandonează el astfel rolul său de apărător al vieții contra moralei? Nu-și scoate aici urechile arhimoralistul, fiul de pastor? Și marea are efecte narcotice și în același timp stimulatoare ca acelea pe care le produce Wagner și totuși nimeni nu se dedă vreunor speculații psihologice în legătură cu ea. Ceea ce-i place marii naturi, trebuie să-și aibă locul său și în marea artă; cînd Baudelaire, integral și pozitiv ferit de moralism, evocă, cu un naiv entuziasm de artist, extazul alcătuit din desfătare și cunoaștere în care l-a cufundat *Preludiul* la *Lohengrin*, cînd exaltă beția opiului și extraordinara voluptate a

marilor altitudini, el dovedește desigur infinit mai mult curaj în fața vieții și libertate spirituală decât Nietzsche cu «prudența» sa bănuitoare”.

Thomas Mann îl înțelege și-l zugrăvește pe Richard Wagner într-un spirit care a depășit entuziasmul sentimental al lui Baudelaire, dar mai ales a știut să se țină departe de moralizatorul criticism nietzscheian. Jerba exclamațiilor admirative generos risipite de poetul francez se condensează la Mann într-o analiză lucidă care, dezvăluind aspecte contradictorii, nu anihilează sau atenuază entuziasmul, ci doar îi dă mai multă substanță, îl curăță de impuritățile apologetice. Spiritul critic pe care-l arborează Nietzsche este adus de Mann pe adevăratul, normalul său făgaș, acela al obiectivității ce nu se lasă nici o clipă întunecată de dogme și fanatisme, al receptivității binevoitoare față de tot ce s-a născut dintr-un dureros și sincer efort spiritual. Înțelegându-l pe Wagner așa cum este, neidealizându-l și neponegrindu-l, Thomas Mann izbutește să fie în critica sa mult mai profund decât mîniosul Nietzsche, iar dragostea sa și-o dovedește cel puțin tot atît de mare ca aceea a entuziastului Baudelaire.

VII

Obiectivitatea lui Thomas Mann nu avea însă în ea nimic olimpic. Cu toată aparența sa de cercetare imparțială, eseul despre Richard Wagner era pentru scriitor o armă de care se servea în afirmarea umanismului său militant. Lucrarea a fost concepută în primele luni ale lui 1933, la scurtă vreme după instaurarea regimului hitlerist și în ajunul plecării definitive a scriitorului din patrie. Eseul despre Wagner era o ripostă dată încercării guvernanților de a face din muzica Wagneriană scutul agresivului naționalism propovăduit și practicat de naziști. Era o tendință mai veche, identificabilă încă în

vremurile lui Bismark, și care se amplificase pe măsură ce forțele imperialiste ale Germaniei câștigau în aroganță. „Opera wagneriană fusese instalată în rolul său național oficial și a rămas pînă acum legată de acest Reich negru-alb-roșu, deși, în profunzimile ființei sale, ba chiar și în felul său de a fi germană, ea nu are mai nimic comun cu forțele autoritare și militariste“. Vi-ziunii îngust-naționaliste asupra lui Wagner, Thomas Mann îi opune imaginea unui Wagner care a năzuit spre semnificații universale, a iubit oamenii și a visat să-i vadă înfrățiți sub semnul sacru al artei, a prevestit și cîntat eroismul revoluționar al celor ce vor nimici pu-terea exploatatorilor. Moștenitori legali ai spiritului wagnerian au dreptul să se considere nu cei care încearcă să readucă omenirea la sclavie, ci cei ce luptă pentru to-tala ei eliberare. Căci, spune scriitorul, pe Wagner „nici o tentativă de întoarcere înapoi nu poate să și-l reven-dice, dar orice voință întinsă spre viitor poate fi sigură că Wagner este cu ea“.

CREAȚIA ARTISTULUI CA ACT EROIC

„...pentru a fi un adevărat creator trebuie să fi murit mai întâi.”

(*Tonio Kröger*)

„Mulți oameni și-l imaginează pe compozitor ca pe un privilegiat, petrecându-și viața pe un pat de tandafiri. O, iluzie ! În ceea ce mă privește, îl voi descrie ca pe un om pradă torturilor ce erau aplicate odinioară martirilor.”

Nu este numai o destăinuire autobiografică, o mărturie cu valabilitate strict personală în aceste cuvinte enesciene, ci o definire a însușirii procesului creator la cei pentru care a crea constituie rațiunea supremă de existență. Nu se dovedește capodoperă decât opera în care s-a încorporat o mare suferință ; geniul artistic al poporului a intuit-o înfățișând jertfirea ființei iubite ca tribut pe care Meșterul Manole trebuie să-l plătească unei crude și implacabile Providențe, dacă vrea să-și desăvârșească lucrarea. Sublima frumusețe a actului demiurgic insuflă artistului putere de rezistență la infernala tortură spre care, în deplină conștiință, se îndreaptă când se supune acestei legi obiective a oricărei

autentice creații. Aidoma sacrificiului exaltat al martirilor de altădată, această suferință este însă impregnată de o bucurie ce poate merge pînă la voluptate — sursă a unei melancolice seninătăți, victorioasă peste efort, crispă, desnădejde, istovire. Așa își înălțase creația Gustav Aschenbach, eroul *Mortii la Veneția*, acesta era tipul de eroism glorificat de operele sale. „A avea ținută în fața destinului, a-ți păstra frumusețea în mijlocul chinurilor, nu înseamnă numai răbdare; înseamnă o realizare activă, un triumf pozitiv și figura Sfîntului Sebastian este în această privință cel mai frumos simbol, dacă nu al artei în genere, măcar al artei despre care e vorba“.

Autobiografie? Aparențele temperamentale și biografice nu te invită să tragi concluzia că această problemă ar fi fost cardinală în gîndirea lui Thomas Mann. Echilibrat și robust ca tip intelectual, sănătos și rezistent pe plan fizic, cu o viață personală, pare-se, destul de senină și împlinită, Mann a lăsat în urma lui impresia neechivocă a unei existențe armonioase, ca aceea de care s-au putut bucura — rarissime situații! — un Goethe sau un Tolstoi. Îi invocă de altfel atît de des, încît presupunerea unei înrudiri spirituale cu aceștia n-ar fi deloc lipsită de temei. Motivul martirajului ca preț al creației prea revine însă obsedant la el, prea are caracter de leit-motiv pentru a nu exprima convingeri intime vitale. Se obișnuiește a se considera că prozatorul sau dramaturgul, în virtutea obiectivității necesare genului epic sau dramatic, trebuie să exprime nu atît eul său cît psihologia celor din jur pe care îi supune unei riguroase și imparțiale observații. Mann nu era de această părere: „Eu tot zugrăvesc contururi umane, dar acestea nu reprezintă pe altcineva decît pe mine însumi“ — spunea el în eseu *Bilse și eu*. Numai cel care a plătit cu sînge capacitatea de a crea se poate întreba atît de patetic: „Artistul de acest gen... vrea să cunoască și să creeze, să cunoască profund și să creeze frumos. Suportă,

mîndru și răbdător, chinurile inevitabil legate de cunoaștere și creație, ceea ce conferă vieții sale trăsăturile eroismului moral. Știu oare oamenii ceva despre aceste chinuri? Despre faptul că orice făurire, creație, naștere înseamnă boală, luptă și chinuri ale facerii?” (idem). Reflecție care în „Romanul unui roman”, lucrare prin excelență autobiografică, dobîndește proporțiile unei concepții despre destinul uman: „Viața este un martiriu și numai cînd suferim putem spune că trăim cu adevărat”. Nu încapе îndoială: se simțea atras de această temă pentru că ea reprezenta (cum ni se spune în legătură cu Aschenbach) „mai mult decît o simplă observație, era ceva trăit, era însăși formula vieții și gloriei lui, era cheia operei sale”.

„*Biciul talentului*”. Cum să nu fie creația asemănătoare chinurilor facerii cînd ea înseamnă — dacă e adevărată creație — scufundare în adîncuri subterane și scormonire deseserant de migăloasă pînă la descoperirea acelor prețioase minereuri din care expresia își construiește noblețea și originalitatea? Căutarea formei, a „cuvîntului ce exprimă adevărul” este un act chinuitor și nu numai prin efortul presupus, dar mai ales prin rara sau amăgitoare lui încununare de succes. „Arta nu este cîtuși de puțin cunoaștere care eliberează și «reprezentare» pură, ci, dimpotrivă, voință care luptă la maximum; ea este adevărata roată a lui Ixion” — spune Thomas Mann în *Suferințele și măreția lui Richard Wagner*. Iubindu-și îndeletnicirea mai mult decît pe cele mai apropiate ființe, mai mult decît pe sine însuși, artistul vede totodată în lucrarea ale cărei forme s-au conturat în el cel mai îngrozitor dușman al liniștii, al echilibrului său. Iată-l în *Ceas greu* pe Schiller, ca un nou Oedip, față în față cu acest mereu reînviat Sfinx care este viitoarea operă: „Privea clipind grăbit, dureros și ostenit lucrarea de lîngă care fugise, această greutate, această apăsare, această tortură a con-

științei, această mare ce trebuia sorbită pînă la fund, această povară îngrozitoare, care era mîndria și nenorocirea, cerul și anatema sa". Ar putea să evite lupta, s-ar putea feri de acest Sfinx retrăgîndu-se în aurita mediocritate a unei existențe obișnuite, cu ambiții mărunte, dar știe că atunci ar fi și mai nefericit; cei hărăziți creației sînt făcuți să poarte crucea, nu s-o lepede (Tolstoi avea „sentimentul crucii”, spunea Mann) — în asta și constă dacă nu fericirea, măcar rațiunea lor de a trăi. Își făcuse o întreagă filozofie din necesitatea și rodnicia suferinței pentru artist și această convingere, generînd stoicism, îi dădea puteri pentru continuarea luptei: „Credea în suferință, credea atît de adînc, atît de sincer în ea, încît socotea că ceea ce e legat de suferință nu poate fi nici rău, nici nefolositor... Talentul însuși nu era el oare suferință? Numai cîrpacilor și diletanților, numai celor neștiutori și celor neputincioși, care nu trăiesc sub apăsarea și disciplina talentului, le țîșnesc ideile cînd scriu... La temelia lui el înseamnă *necesitate*, o cunoaștere critică a idealului, un nesăț care nu-și însușește și nu-și lărgeste cunoștințele decît după multe chinuri. Și pentru cei mai mari, cei mai nesățioși, talentul înseamnă biciul cel mai crunt". Schiller, așa cum și-l închipuie Mann, nu ezită să arunce o umbră de suspiciune asupra lui Goethe, al cărui olimpianism îl dezaprobă, dar nu fără o secretă invidie. Cît ar vrea parcă, și el, ca nașterea să se producă lin, previzibil, fără dureri! Este însă posibil așa ceva? Să-i fi fost tortura creației străină lui Goethe? Nu era olimpianismul lui numai o aparență? Schiller nu-și pune aceste întrebări, e convins că cel „pe care-l iubea cu o dușmănie plină de dor” nu suferea cît suferea el, și atunci face din înfruntarea martiriului un semn de superioritate, autopropulsîndu-se spre zone și mai înalte decît cele unde tronează zeusianul Goethe: „E mai ușor să fii... zeu decît erou! Mai ușor... Pentru celălalt (Goethe — n.n.) era mai ușor! Să poți despărți cu mîină înțeleaptă și norocoasă

cunoașterea și creația e un lucru ce-ți dă seninătate, eliberându-te de chin și dăruindu-ți rodnicia izvorului. Dar dacă actul creației e ceva divin, cunoașterea, în schimb, înseamnă eroism și cel ce creează în deplină cunoaștere este în același timp și zeu și erou !” Dar nu numai acest orgoliu dă artistului-erou forță de rezistență și înaintare. Mai intră în actul creator, oricât de chinuitor ar fi el, și un fior sacru, grație căruia cel pîrjolit de flăcările infernului are tot timpul sub ochi imaginea reconfortantă a Paradisului, fior despre care Thomas Mann vorbește în *Romanul unui roman* : „Munca grea în artă, ca o bătălie, ca un naufragiu, ca un risc mortal, te apropie de Dumnezeu, insuflîndu-ți o smerită speranță în binecuvîntare, ajutor, milă și trezind în tine un fior religios”.

Boală și natură. Tortura, suferința joacă un rol atît de mare în felul cum înțelege Thomas Mann creația pentru că, în concepția lui, aceasta este inseparabilă de ideea bolii. Noțiunea este luată, în primul rînd, într-un sens general, filozofic (exhaustiv precizat în eseul despre *Goethe și Tolstoi*). Boală înseamnă, după Mann, îndepărtare de la cursul obișnuit al naturii, răzvrătire împotriva legilor ei. Nici vorbă ca fenomenului să i se atribuie o accepție peiorativă : „întrebuințez aici cuvîntul de boală ca termen filozofic ; nu este o negare sau o condamnare, ci numai o constatare, în care există tot atîta stimă ca și în noțiunea de sănătate”. Că nu este o simplă constatare, că în atitudinea lui Mann vibrează o anumită simpatie reiese chiar din această precizare (în ciuda dorinței autorului de a se arăta imparțial). Temeiul acestei simpatii care — cum se va vedea îndată — înseamnă și preferință este convingerea că întreaga creație spirituală a omului este expresia și rezultatul luptei împotriva naturii. „Căci — zice Mann — dacă este o exagerare, să spui că boala este spirit și chiar (ceea ce ar suna prea tendențios) că spiritul este boală, totuși ambele noțiuni sînt în modul cel mai strîns legate între ele. Spi-

ritul este mândrie, răzvrătire emancipatoare (luînd acest cuvînt în sensul său pur logic și militant) contra naturii, rupere de ea, îndepărtare, înstrăinare ; spiritul este ceea ce îl înalță pe om, substanța care s-a desprins de natură și simte extrem de limpede opoziția dintre el și ea, care se ridică deasupra întregii vieți organice, iar problema aristocratismului constă poate în aceea că omul e cu atît mai om, cu cît s-a îndepărtat mai mult de natură, cu cît este mai puternic bolnav". Așadar, conchide Mann, pentru a înlătura orice echivoc (și pentru ca paradoxul afirmației sale să fie total, exasperînd pe cei ce văd în boală un fenomen negativ) : „în spirit, în boală sălășluiește măreția omului, iar geniul bolii este mai uman decît geniul sănătății". Nu este greu de dedus că arta, ca formă superioară a spiritului și deci manifestare evoluată a bolii, este expresia cea mai înaltă a nobileții omului. Acesta este probabil și motivul pentru care zbuciumul artistului a reprezentat de atîtea ori pentru marele scriitor umanist fie temă a creației (Aschenbach, Kröger, Leverkühn, Schiller), fie obiect de reflecții estetice (Michelangelo, Goethe, Nietzsche, Dostoievski, Tolstoi, Wagner).

Fecunditatea bolii. Boala are însă și un sens organic, cel propriu, care nu poate fi trecut cu vederea. Însemnînd și amenințare a forțelor vitale, ea aduce o notă ce pare discordantă cu acea semeție a omului revoltat din care Thomas Mann făcea conținutul filozofic al noțiunii de boală. Și Mann, într-adevăr, nu ocolește acest aspect, supunîndu-l în eseul „Dostoievski, dar cu măsură !" unei ample tratări ; îl abordează însă nu pentru a aduce corective sau limitări tezei sale, ci pentru a demonstra cu încă un argument inseparabilitatea manifestărilor superioare ale spiritului de ideea bolii. Echivalînd cu o îndepărtare a conștiinței de starea naturală, creativitatea înseamnă implicit și o tulburare dureroasă, o dezechilibrare a organismului. S-ar putea ca

tocmai această abatere de la cursul biologic natural să fie terenul favorabil pe care răsare ceea ce Mann numea „răzvrătire emancipatoare” față de natură, adică creația spirituală. Sînt desigur cazuri — și poate cele mai numeroase — cînd o boală degradează ființa umană, dar și altele în care ea determină o intensificare a vitalității: „Boala — spune Mann — poate fi privită din două puncte de vedere — fie ca decădere a forțelor vitale, fie ca avînt al acestora”. Un organism grav minat se poate dovedi de o fecunditate spirituală uimitoare, de neimaginat chiar pentru un organism integru care — în ciuda integrității sale — poate uneori adăposti un spirit steril. Este cu totul discutabil adagiul latin care preconiza „mens sana in corpore sano”. Cum au putut ieși creații nepieritoare ale geniului uman din niște trupuri atît de chinuite ca cele ale lui Michelangelo, Mozart, Schiller, Dostoievski, Nietzsche? Nu cumva „mens sana” înseamnă mai de grabă mediocritatea conformistă și satisfăcută de sine a acelui mic burghez al antichității romane care era patricianul, decît adevărata sănătate a spiritului, cea care înseamnă înflorire intelectuală, forță de creație, „răzvrătire emancipatoare”? Nu este o deformare biologică să coroborezi neapărat ideea de boală cu moartea sau declinul forțelor vitale, să o opui antinomic sănătății? „Declar cu toată hotărîrea, spune Thomas Mann: se maturizează sau poate se naște a doua oară concepția umanistă după care noțiunea de viață și sănătate trebuie să fie smulsă științelor naturale și înțeleasă cu mai multă libertate, cu o mai mare evlavie și, în orice caz, cu un mai mare respect al adevărului decît o face biologia, care aspiră spre un anumit monopolism în acest domeniu. Căci omul nu este numai o ființă biologică”.

Un bolnav nu devine, desigur, automat artist, dar mai toți marii artiști au cunoscut un dezechilibru al organismului, o tulburare a stării naturale. Mann se arată întru totul de acord cu teza că „e cu neputință să

fii artist și să nu fii bolnav". Exaltarea spiritului, fără de care creația nu poate fi concepută, este favorizată tocmai de această tulburare a organismului: ea „naște în bolnav valuri de forță și îmbătătoare euforie, senzația subiectivă a avântului forțelor vitale și o intensificare reală deși — vorbind în limbaj medical — patologică a capacităților creatoare". În fața prodigioasei impetuoșități de care au dat dovadă unii artiști-martiri ca Dostoievski sau Michelangelo, torturați pînă la zdrobire de relele fizice, te întrebi — zice Mann — dacă nu trebuie „să vedem în boală rodul unui surplus de forță, o anumită explozie, forma extremă a unei sănătăți titanice și să ne convingem că cea mai înaltă vitalitate poate avea înfățișarea unei palide cloroze". Cînd se dovedește generatoare de valori mai poate fi boala privită ca antagonică sănătății și vieții? O asemenea boală, afirmă Mann, „atrage după sine ceva ce este mai important și mai rodnic pentru viață și pentru dezvoltarea ei decît starea normală certificată de medici. Se știe că viața nu s-a putut niciodată lipsi de boală și cred că nu există mai stupidă maximă decît cea care spune că «din boală nu se poate naște decît boală». Viața nu este o domnișoară mofturoasă și am putea spune, socotesc eu, că o boală creatoare, stimulatorie pentru genialitate, boala care învinge obstacolele aidoma unui călăreț ce sare din stîncă în stîncă — o astfel de boală este infinit mai scumpă pentru viață decît sănătatea care se tîrăște leneș pe drum drept aidoma drumețului obosit. Viața nu e o logodnică scrupuloasă, ei îi este absolut străină orice diferențiere etică între sănătate și boală". Prezentînd boala ca pe un izvor de fecunditate și forță nu numai pentru individul creator dar și pentru întreaga colectivitate, viziunea lui Thomas Mann culminează apoteotic: „Ea (viața) pune stăpînire pe fructul bolii, îl înghite, îl mistuie și abia și l-a însușit că acesta s-a și transformat în sănătate. O întreagă masă, o întreagă generație de tineri receptivi și indestructibil sănătoși se

aruncă asupra creației geniului bolnav, asupra celui a cărui boală s-a transformat în genialitate, se entuziasmează în fața ei, îl laudă, și-l integrează, fac din opera lui un bun al culturii care este vie nu numai datorită pînii de casă a sănătății. Și toți vor jura pe numele marelui nebun, toți cei care acum, grație nebuniei lui, sînt deja izbăviți de necesitatea de a fi nebuni. Înflorind de sănătate, ei se vor hrăni cu nebunia lui și în ei el va fi sănătos. Cu alte cuvinte : anumite zboruri ale sufletului și cunoașterii sînt imposibile fără boală, nebunie, „crimă” spirituală, iar marii nebuni sînt jertfe ale omenirii, răstigniți în numele înălțării ei... în numele unei sănătăți superioare“.

Vitalitatea, sănătatea implicate de ideea bolii nu diminuează totuși cu nimic intensitatea suferințelor artistului minat. El creează nu numai stimulat de boală dar și împotriva ei, și prin această împotrivire (care uneori capătă aspecte cu adevărat supraomenești) el afirmă încă o dată eroismul ca fundamentală condiție a marii creații. Printr-un astfel de eroism putuse fi edificată opera de creație a lui Gustav Aschenbach : „Mărturisea chiar odată, printre rînduri, că aproape tot ce e măreț în opera lui apăruse ca un fel de înfruntare și că izvorîse în ciuda necazurilor, chinurilor, sărăciei, părăsirii, în ciuda slăbiciunii trupesti, a viciului, a patimei și a o mie de alte piedici“. (*Moartea la Veneția*). Insistînd pe tema bolii și a rolului ei stimulator pentru artist, Thomas Mann nu o face cîtuși de puțin dintr-o înclinare morbidă, din dorința de a exalta boala în sine. Elogiul său privește de fapt forța spirituală a artistului care, cu titanic efort, învinge slăbiciunea și suferința, căci știe că ele pot fi fecunde numai dacă sînt dominate. Iată de ce vorbea Thomas Mann despre „fenomenul bolii ca măreție și al măreției ca boală“. Superioritatea morală a omului, și a artistului în particular, se manifestă nu în condiții de senină prosperitate, ci în co-

nexiune intimă cu boala, grație căreia și în ciuda căreia spiritul se afirmă triumfător.

Renunțare. Încercarea cea mai grea căreia geniul rău al creației supune rezistența morală a artistului este însă interdicția deplinei expansivități și comuniuni sufletești, a acelor bucurii omenesti simple dar fundamentale care dau culoare vieții și o fac suportabilă. Acaparatoare fără limită, și cu atât mai acaparatoare cu cât impulsul lăuntric este mai acut, creația îl cere integral pe artist, îi refuză sau îi reduce pînă la desființare dreptul de a se înfrupta din voioșiile, libertățile, desfătările care fac parte din însăși natura existenței umane. „Și nu trebuie să fii prea mult al tău ; nu pot din pricina acestei chemări să fii pe deplin fericit prin tine” — își zise în *Ceas greu* Schiller privindu-și soția, adormită, în timp ce el încearcă cu disperare să-și formuleze gândul care nu se lasă prins. A-și procura o bucurie din cele pe care semenii săi le au zilnic la îndemînă echivalează la artistul obsedat de chemarea sa cu o sărbătoare, o recompensă răscumpărătoare pentru toate privațiunile îndurate, dar și cu un furt, cu o dezertare față de sine însuși, care toarnă în bucurie veninul remușcărilor. În cazul unui scriitor sau compozitor posedat de idealul său, imperativul dăruirii artistice va constrînge totdeauna despotice aspirația de împlinire umană, făcînd ca artistul să absoarbă omul. Atît e de dominatoare și fascinantă vocația creației încît — își zise Mann în *Suferințele și măreția lui Richard Wagner* — „e greu să nu crezi într-o voință metafizică proprie operei care vrea să fie realizată și pentru care viața creatorului ei nu este decît un instrument, o involuntară victimă adusă jertfă”. Dezumanizată prin această auto-amputare a expansivității spre ceilalți, existența începe să devină apăsătoare. „Mă simt adesea obosit de moarte reprezentînd mereu umanul fără a lua și eu parte la ce e uman” — mărturisește Tonio Kröger. Iar în cartea sa despre Wagner, Mann citează — în sprijinul ideii sale — o scri-

soare cu conținut asemănător a compozitorului către Liszt : „Înainte de zi în zi spre ruină sigură ; existența îmi este un indescrisibil neant. Nu cunosc nimic din adevăratele bucurii ale vieții : pentru mine dragostea este un obiect al imaginației iar nu de experiență. Iată de ce a trebuit ca inima să urce în creier iar existența să-mi devină pur artificială : nu mai pot trăi decât ca «artist», artistul a înghițit întreg omul din mine“. Ceea ce i-a dat putere de rezistență lui Wagner (și celor din familia lui spirituală) a fost conștiința importanței vitale a acestui sacrificiu pentru creație : pentru ca să ia ființă o artă mare, trebuie, cum spune Tonio Kröger, ca omul din creator „să fi murit mai întâi“ ; când el se încapățânează să trăiască, arta este cea care trebuie să moară — așa s-ar putea formula reciproca logică a reflecției puse de Thomas Mann pe buzele eroului său.

Însingurarea. Mai există însă și o altă forță care-l obligă pe artist să-și reprime nevoia și dorința de comunicare afectivă : incapacitatea celor din jur de a-l înțelege și iubi așa cum este, cu ciudățeniile și contradicțiile sale. Năzuind sincer spre apropierea cordială („Un om care să-ți fie prieten ! Vrei să mă crezi că aș fi mândru și fericit să găsesc printre oameni un prieten ?“ — îi spune Tonio Kröger Lisavetei Ivanovna) el constată, dureros contrariat, că între el și ceilalți s-a deschis o prăpastie și că, pe măsură ce înaintează în dăruirea sa artistică, această prăpastie se lărgeste din ce în ce mai tragic : „Literatura nu e o profesie ci un blestem... Începi să simți că ești însemnat pe frunte, că ești într-un contrast enigmatic cu ceilalți, cu oamenii obișnuiți, cu cei care sînt așa cum trebuie. Abisul de ironie, de îndoială, de împotrivire, de cunoaștere și de simțire care te desparte de ceilalți oameni se cascadează din ce în ce mai adînc. Ești singur, și de aici încolo nu mai încap înțelegere“. Scenele unde idealistul, interiorizat, inadapabilul Tonio este opus camaradului său Hans pe care nu-l inte-

resează lacrimile regelui Filip din *Don Carlos*, prietenei sale Ingeborg care i-l preferă pe Hans, mai puțin complicat și mai teluric, în sfârșit, mulțimii care își dezlanțuie, petrecînd la chermeză, pofta de viață — aceste scene dau grandoare de simbol amărăciunii celui ce se simte „însemnat pe frunte” și „în contrast enigmatic cu ceilalți. Situația lui este fără ieșire căci, dedicîndu-se total creației (arta mare nu acceptă jumătăți de măsuri !) s-a hărăzit unei existențe singulare pe care cei din jur, cînd n-o condamnă, o ocolesc. Și atunci se produce complexul încarnat de Wagner în al său Lohengrin : coborît din imperiul pur dar rece al Graalului în mijlocul oamenilor obișnuiți a căror afecțiune o doarește, el se lovește de suspiciuni și uneltiri ; se va întoarce și se va închide așadar în lumea sa, aflată la altitudini unde priveliștea sublimă trebuie contemplată într-un aer aproape irespirabil prin tăria lui. Este exact ceea ce gîndea și simțea Eminescu în *Luceafărul* său, unde substratul autobiografic și meditația asupra condiției creatorului de geniu sînt la fel de evidente ca în *Lohengrin*-ul wagnerian. Este și drama lui Tonio Kröger.

Dezumânizare. Violentîndu-se și reprimîndu-se neconținut artistul — această „involuntară victimă” a propriei sale creații — își construiește cu vremea o a doua natură. Mai exact însă ar fi să spunem că își deformează, își pervertește adevărata natură și, astfel privită, această existență în care artistul a înghițit omul, constituie cea mai tipică manifestare a ceea ce Mann înțelege prin *boală*. Înghețare a sensibilității, secătuire sufletească, o sumbră indiferență, adică senzații care-l fac pe artist să privească lumea „cu un rece ochi de mort” — iată semnele acestei boli. Aici ajunge Tonio Kröger : „Se văzu cum era, ros și mîncat de ironie și de spirit, cu sufletul pustiit și paralizat din pricina cunoașterii, supus caznelor ca un martir, bolnav, și plîns cu hohote”. Nici vorbă de sterilitate : înțeleasă de către Mann sub semnul fecundității, această boală a spiritului

reprezintă pentru Tonio Kröger (și pentru cei asemănători lui) stimulentele esențiale, climatul cel mai propice creației. Suferind din cauza desensibilizării, eroul lui Mann este convins de fatala necesitate a acestei stări pentru artist: „Sentimentul, sentimentul cald, pornit din inimă, e întotdeauna banal și nefolositor; și numai iritațiile și extazele reci ale sistemului nostru nervos, detracat și artistic, au un caracter estetic. Trebuie să fii, în oarecare măsură, ceva în afară de ceea ce e uman, să fii chiar neuman, să fii, față de ce e omenesc, într-un raport ciudat, impersonal și depărtat, ca să fii în stare și mai cu seamă să fii ispitit să-l reprezinți, să-l mînuiești după voie și să-i dai o formă și plăcută și de efect. Talentul în ce privește stilul, forma și expresia presupune dintru început existența acestui raport rece și selectiv față de factorul omenesc, ba chiar și o oarecare lipsă și lepădare de ce e uman. Căci simțul sănătos și puternic — așa este și așa rămîne — e lipsit de gust”. Cu alte cuvinte și pe scurt, dezumanizarea artistului e chează înaltei umanități a operei. Mai există însă un aspect, în creativitatea astfel alimentată, acela legat de tragismul dezumanizării. Dacă puterea de a crea se vede, în condițiile bolii sufletești, considerabil amplificată, este și pentru că artistul nu putea găsi decît în ea un mijloc de a rezista pustiirii interioare. Așa se explică frenezia cu care unii mari artiști, dovedind o energie inepuizabilă, trec de la operă la operă, iar adesea lucrează la cîteva simultan. Este ceva disperat în eroismul care stă la baza acestei proliferări, uneori miraculoase, a geniului.

Situația devine în cel mai înalt grad tragică atunci cînd — printr-un joc al enigmaticelor ei forțe — natura însăși își lipsește propria creatură de ceea ce este mai natural decît orice — capacitatea de a iubi — aducînd deci pe lume un bolnav. Este Adrian Leverkühn, eroul din *Doctor Faustus*, nevoit încă din adolescență a mărturisi prietenului său Serenus Zeitblom că nu simte în

sine nici un fel de căldură. Glacialitatea sa evoluează spre o respingere ostilă a tot ce ține de căldura sufletească : bunătatea, iubirea, fraternitatea i se par „bali-verne de umanist“. Dar Leverkühn este în același timp — îngrozitor paradox ! — un spirit de cea mai înaltă intelectualitate (de aici apropierea făcută de Mann între rafinament și barbarie) pe care această răcire nu numai că nu-l poate lăsa indiferent dar îl face să sufere feroce. Incompatibilitatea celor două atitudini este înșelătoare : când te lipești prelung de o bucată de gheață nu ai senzația că frige ? Dăruită de natură ca o compensație pentru ceea ce îi luase (poate că lipsa uneia implică fatal prezența celeilalte ?) înzestrarea artistică genială îi servește lui Leverkühn drept refugiu ; vrînd să evadeze din vidul sufletesc, numai aici găsește el puțin aer care să-i facă existența posibilă. Departe de a reprezenta o neverosimilă imixtiune mistico-fantastică, apariția diavolului care-i propune un pact tocmai în acest sens (stimularea maximă a forțelor creatoare în schimbul renunțării la iubire) este expresia simbolică a unei evoluții inexorabile spre totala dezumanizare. Diavolul de altfel precizează că ceea ce pretinde infernul, al cărui trimis era, este în sensul naturii, mai bine zis al bolii artistului : „Dragostea îți este interzisă, pentru că ea încălzește. Viața ta va trebui să fie ca gheața — iată de ce nu-ți este permis să iubești nici o ființă omenească... O răcire generală a vieții tale și a raporturilor tale cu oamenii este inerentă naturii lucrurilor, ba mai degrabă este în chiar natura lor : noi nu-ți impunem nimic nou... De frigul vieții tale te vei putea încălzi doar la flacăra creației“. În același spirit îi este prezentat lui Leverkühn infernul, sub a cărui protecție va trăi de acum încolo dar spre care, de fapt, tinsese dintotdeauna : „Infernul nu-ți va oferi nimic esențial, nou, nimic decît ceea ce a și devenit la tine o orgolioasă obișnuință. Infernul nu este în fond decît o continuare a vieții extravagante. Mă rezum în două cuvinte. Esența sa, sau dacă preferi sa-

voarea sa, constă în aceea că îi lasă pe oaspeții săi să aleagă între răceala extremă și o căldură capabilă a topi granitul. Ei fug urlând între aceste două stări : de-abia sînt într-una că cealaltă le apare imediat ca o salvare divină. Dar îndată, și în sensul cel mai infernal, aceasta din urmă le devine insuportabilă“. Triumful bolii, distrugător de suflet și creator de valori, este la Leverkühn deplin. Aproape neverosimil de dezumanizată, figura acestuia are tipicitatea personalităților excepționale în care se concentrează, ca într-un focar orbitor, tot ce e mai caracteristic unei categorii umane, unor procese sociale. E foarte îndoielnic ca vreun artist să fi putut trăi tragedia dezumanizării în gradul extrem în care a cunoscut-o eroul lui Thomas Mann : dar merită să ne întrebăm dacă nu cumva în fiecare autentic artist există o fărîmă din destinul lui Leverkühn.

Este însă atît de irespirabilă viața în vidul sufletesc iar oxigenul oferit de creația sa pare uneori atît de neîndestulător, încît artistul încearcă să se smulgă din raza de acțiune a necruțătoarei legi care guvernează destinele artei. Vrea să simtă inima umplîndu-i-se de căldura și avîntul sentimentelor omenești, vrea să iubească. Așa trebuie înțeleasă intenția lui Leverkühn de a încălca pactul cu diavolul prin duioasa afecțiune pe care o arată micuțului Nepomuk. Infernul — adică propria sa condiție de creator — îi trimite însă un înfricoșător avertisment : Nepomuk este secerat fără cruțare de destin, pierderea lui împingînd disperarea lui Leverkühn la paroxism. Nu este nimic mistic nici în această întîmplare prezentată de Thomas Mann ca o ripostă brutală a legii nesocotite : ea simbolizează o idee care, formulată de Camus în *Mitul lui Sisif*, ar fi avut, desigur, acordul total al scriitorului german : „La anumiți oameni focul de eternitate care-i devoră este destul de mare pentru a arde și inima celor ce-i înconjoară“. Conștiința dezastrului pe care, prin atașamentul său, l-ar putea aduce în existența altora, acționează și

ea inhibitor asupra omenescului din artist, înșurubându-l și mai adânc în marasmul singurătății.

Luciditate stoică. Tragismul dezumanizării dovedește, în cazul lui Gustav Aschenbach, că poate atinge o intensitate și mai strivitoare căci eroul *Morții la Veneția* are de suportat nu numai răceala de gheață a insensibilității, dar și dogoarea de văpaie a unei patimi înjositoare. Terfelit în fața propriei sale conștiințe prin slăbiciunea cu care se lasă antrenat de această pasiune, potrivnică nu numai naturii dar și legii de fier a creației, el este aneantizat de ea : n-a avut puterea s-o domine, focul ei l-a prefăcut în scrum. Dacă, tiranizînd omul din el, artistul cunoaște o teribilă dramă din care numai cu un suprauman eroism poate ieși victorios, slăbirea acestei autoconstrîngerii tiranice poate să-i fie așadar și mai funestă : prin neconținute reprimări afectivității se acumulează imens și exploziv în subterane de unde, dacă nu este strașnic supravegheată, poate izbucni nimicitor. Luciditatea artistică înseamnă, printre altele, dominarea nemiloasă a omenescului și eliberarea de formidabilele lui presiuni prin supapa creativității ; în opera de artă pasionalitatea va țîșni purificată, rodind nu numai pentru satisfacția individuală, dar și pentru cea a colectivității, a secolelor următoare. Aici Thomas Mann întinde mîna lui Proust care-și încheia imensul ciclu, rod al unei chinuitoare ascetizări, cu reconfortanta concluzie : „Eu spun că legea crudă a artei cere ca ființele să moară și noi înșine să murim, epuizînd toate suferințele, pentru ca să crească nu iarba uitării ci cea a vieții eterne, iarba deasă a operelor fecunde, pe care generațiile vor veni să servească în veselie, fără a se sinchisi de cei ce dorm sub ea, „dejunul pe iarbă“. Odată ce a înțeles și și-a însușit imperativul implacabil al mării creații, acela care spune că „nu poți culege o singură frunzulică din laurii artei fără a trebui s-o plătești cu propria-ți viață“ (Tonio Kröger) artistul a devenit virtual capabil să se ridice deasupra deznădei”

(„Nu-mi pot permite luxul de a dispera“ — spunea Enescu) și își urcă stoic magnifica Golgotă. Un asemenea curaj are multe șanse să fie mîngîiat de însuși omeneșul pe care a trebuit să-l înăbușe: la existența celor simpli, la bucuriile cotidiene inaccesibile lui, el va privi cu o melancolică simpatie, suficientă pentru a aduce acel minim de seninătate de care o viață de crispat și mucenicesc eroism are atîta nevoie. Este culmea la care, pînă la sfîrșit, izbutește a se ridica mult torturatul Tonio Kröger: „Iubirea mea cea mai adîncă și mai ascunsă este aceea ce o nutresc pentru oamenii blonzi, cu ochi albaștri, pentru oamenii luminoși și plini de viață, pentru cei fericiți, pentru cei prietenoși, pentru cei obișnuiți. Nu osîndi această dragoste, Lisaveta. Ea e bună și rodnică. În ea e și nostalgie și jînd plin de melancolie, și puțin dispreț, dar și o mare și neprihănită fericire“.



Nu este prea sumbru, prea monocrom, prea tendențios acest tablou al creației artistului, așa cum iese el de sub penelul lui Thomas Mann? Iată o întrebare la care, pentru a răspunde cît de cît serios iar nu cu facile și suficiente sentințe moralizatoare, trebuie să fi trăit experiența mării frenezii a mării creații. Numai cel care a trecut pe acolo știe cum stau cu adevărat lucrurile. Cum nici pe departe nu este cazul cu autorul acestor rînduri, el s-a mărginit să expună cît mai obiectiv o viziune pe care totuși, dacă se abține să o exalte sau să o conteste, nu poate a nu o recunoaște ca grandioasă. Cei, cum spune Tonio Kröger, „cu semnul în frunte“ vor putea aprecia dacă această viziune corespunde realității sau măcar unei anumite realități.

TĂLMĂCIREA CĂLINESCIANĂ A MUZICII

„Tipul omului de litere muzician
e atât de rar în țările latine...”

Romain Rolland (*Goethe și Beethoven*)

M-am așezat de câteva ori, în ultimii ani, să redactez un articol despre insensibilitatea pe care majoritatea covârșitoare a scriitorilor o arată față de fenomenul muzical, unii dintre ei nesfiindu-se să-și afișeze ignoranța în materie (cine știe, poate să se și mîndrească cu ea.) Confirmîndu-mi unele supoziții, reflecția lui Romain Rolland îmi dădea un imbold în plus să scriu — și nu cu duhul blîndeții — pe această temă. Dacă n-am făcut-o, dacă ori de cîte ori mă pregăteam să scot floreta renunțam să duc pînă la capăt gestul, este pentru că în literatura română a existat un George Călinescu.

Imensa, profunda pasiune a neuitatului maestru pentru muzică a spălat onoarea atîtor confrăți întru litere care au uitat sau poate n-au aflat niciodată de nobila tradiție a scriitorului disponibil chemărilor acestei celei mai spiritualizate dintre arte: n-a fost muzica pentru un Shakespeare, un Goethe, un Rolland, un Tolstoi, un

Cehov, un Proust, un Mann — inspiratoare, personaj, mijloc de investigație psihologică? Luînd loc, de altfel cu deplina conștiință a geniului său, în această strălucită galerie, Călinescu a deschis muzicii toți porii sensibilității și gândirii sale. Puteai să nu fii de acord cu toate preferințele maestrului (îl agreea, bunăoară, pe Raff!), mai ales cu cele antimoderne („o inimă bătînd à la Schönberg“ i se părea o anomalie), dar neobișnuita capacitate de a înțelege muzica dinlăuntrul ei și a-i caracteriza cu magistrală pregnanță sensul, împing în umbră și lipsesc de orice importanță eventualele divergențe. Tot așa cum furia antiwagneriană a lui Tolstoi nu-i poate diminua cititorului obiectiv admirația pentru perspicacitatea vizionară cu care autorul *Sonatei Kreutzer* pătrundea în tainele acestei arte și deslușea misterele ei ecouri în sufletele oamenilor.

O seamă de scriitori europeni au făcut, pe marginea muzicii, comentarii mai numeroase decît cele care alcătuiesc cantitativ modesta moștenire de eseistică muzicală rămasă în urma lui George Călinescu. La extrem de puțin însă definirea muzicii a depășit divagația metaforică ce broda în jurul fenomenului muzical: în loc să țîșnească din identificarea intimă cu muzica, aceste comentarii rezultau din plăsmuiri mai mult sau mai puțin arbitrare ale unei fantezii ce aveau cu muzica doar vagi puncte tangențiale. Am recitit de curînd evocările muzicale ale lui Heine și Balzac și mi-am reconfirmat dezamăgitoarea impresie că, în spatele splendorilor metaforice, este foarte puțină substanță muzicală, și unul și celălalt dovedindu-se a asculta mai atent șoaptele proprii lor muze, decît pe cele ale muzicii. Senzație pe care comentariile călinesciene, emanație și prelungire a muzicii însăși, nu ți-o lasă niciodată. Cînd ni se spune că „Chopin declamă ca un poet frenetic, care vrea să rănească sufletele pentru Polonia, șoptind sau strigînd“, că „arpegiind pe instrumentul său, descoperind toate ingenuitățile cromatice și surprizele melodice

și armonice, Chopin se codifică pe sine evitând cu consecvență orice spasm dezordonat, rămânând în sensul larg al cuvîntului foarte muzical și obiectiv", comentatorul dezvăluie, prin aceste radiografii estetice, inima însăși a muzicii chopiniene; caracterizarea sa nu e cu nimic mai prejos, în ceea ce privește bogăția de semnificații a formulării lapidare, decît vestita definiție a lui Schumann: „tunuri ascunse în flori”. Pentru a fi ajuns la o atît de chintesențială înțelegere a muzicii lui Chopin, trebuie să o fi trecut de nenumărate ori prin tine, să fi știut a-i sesiza organizarea lăuntrică, a o auzi ca un muzician. Așa recepta Călinescu muzica. De la literatură lua numai ceea ce putea arunca o lumină asupra sensului muzical; asculta opera compozitorului cu valențele muzicale ale sensibilității sale; își constrîngea scînteietoarea imaginație poetică să se supună imperativelor muzicii. De cea mai inspirată calitate literară, comentariile călinesciene nu sînt niciodată literaturizante. Cauza acestei uluitoare puteri de a simți specificul muzical în puritatea și concretețea lui — neobișnuită chiar și la profesioniști — trebuie căutată în faptul că scriitorul nu se mulțumea să asculte muzică ori să facă din ea un decor al muncii cotidiene: a compune, a cînta din vioară era pentru el una din cele mai dragi îndeletniciri. Muzica vibra în el tot timpul.

Ascultarea și practicarea muzicii n-au fost însă pentru Călinescu o „violon d'Ingres”. Vedea în această îndeletnicire o pîrghie morală a existenței: „Intellectualul are în vremea războiului momentele sale de oriză acută, de mizantropie. Războiul zdruncină nervii, îndepărtează încrederea în valorile eterne. Noi îi recomandăm acestui intelectual muzica, și nu atît ascultarea muzicii, cît executarea ei. Cine execută muzică își impune singur o disciplină”. (*Sfaturi pentru vremuri de război*, septembrie 1939.) Prin sfaturile pe care le dădea intelectualului pîndit de criza morală întrevezi experiența lui Călinescu însuși în descoperirea puterilor reconfortante ale

muzicii. Cine simte „invaziunea marii tristeți“, să fie demn și „să nu jeluască cu Grieg“, să cînte mai degrabă preludiul în do minor de Vivaldi, cu acea „jale abstractă, impasibilă, bună de opus acestor vremuri“. *La Follia* de Corelli ne înalță deasupra descurajantelor meschinării cotidiene: „este aici mișcare, agitația care întărește spiritul, dar fără senzualitatea muzicii moderne“. „Veselia delicată“ a lui Mozart, „solemnitățile calmante“ ale lui Bach fac și ele parte din valorile muzicale recomandate de scriitor ca terapeutică morală. Evidenta predilecție a lui Călinescu pentru preclasicism și clasicism este doar în aparență o evadare din epocă, deoarece în fond ea concordă cu puternica orientare a sensibilității muzicale moderne spre acele epoci, temporar umbrite de triumfurile zgomotoase ale romantismului și renăscute în deceniile din urmă la o nouă și mai strălucitoare viață. Nu spunea Webern că de fapt primul compozitor serial a fost J. S. Bach? Același sens modern îl are acordul gândirii călinesciene cu lipsa de entuziasm a vremurilor noastre (mă refer, bineînțeles, la spiritele înaintate și lucide) pentru exaltările romantice: „În genere e mai bine să fugiți de orice sentiment, de orice fatalitate... Sentimentalismul dezacordează sufletul“.

Se apropia de muzică probabil și din nevoia de a depăși unilateralitatea, atît de caracteristică și atît de funestă pentru unele conștiințe contemporane. Spirit universalist, amintind de marii umaniști ai renașterii și iluminismului, George Călinescu a tins spre o cuprindere integrală a Artei, arătîndu-se capabil a sesiza cu egală subtilitate atît trăsăturile specifice cît și legăturile interioare ale diferitelor ei manifestări. Sensul muzicii el îl definește uneori făcînd apel la alte arte: „Chopin n-are sufletul feminin, erotica lui virilă este vădit înrudită cu aceea a unui Petrarca“. În acest veac de înverșunate specializări, universul spiritual al lui Călinescu ne impune prin neobișnuita integritate și bogăție. Nu cred

să greșesc afirmând că pasiunea pentru muzică, această artă a maximei spiritualizări, a alimentat în mod deosebit superbul elan al gândirii lui Călinescu : altitudinea filozofică a reflecțiilor sale, permanenta năzuință spre universalitate și esențe. Nu este întâmplătoare insistența cu care el relevă capacitatea muzicii de a ne face să simțim că „viața e un act solemn, ceva depășind existența empirică și singulară a fiecăruia dintre noi“, că (à propos de Oistrach) „instrumentul spune despre eternul uman, nu strigă nimic anecdotic“. De la această înălțime a înțeles și apreciat Călinescu fenomenul artistic în general. Gradul înalt de spiritualizare la care i-a ridicat gândirea marea sa pasiune pentru muzică îmi amintește acea poezie intelectuală care adie din proza lui Proust sau Thomas Mann, acești frenetici amanți ai Euterpei.

Teoretician, pe multiple planuri, al „inefabilului“, Călinescu a văzut și în muzică o expresie a unor trăiri ce nu pot fi altfel rostite decât prin melodii, armonii, ritmuri. Cu toate acestea, cei ce susțin imposibilitatea explicării verbale a muzicii nu găsesc în el un aliat. În fața enigmaticului fenomen sonor, Călinescu nu dezarma cum făcea Thomas Mann când se apropia de cvartetul op. 132 în la minor de Beethoven : „Este agasant, pentru ca să nu spun îmbucurător, că muzica — cel puțin această muzică — conține lucruri pentru care, oricât ai vrea, nu poți găsi în tot vocabularul un epitet caracteristic sau chiar o combinație de epitete. În toate aceste zile, mi-am bătut capul pentru a mi le imagina. Este cu neputință să găsești un echivalent pentru spiritul, ținuta, atitudinea acestei teme. Căci sînt în ea multe atitudini. Tragică, îndrăzneată ? Încăpățînată, emfatică, proiectîndu-și elanul spre înălțimile sublimului ? Nu e asta ! „Splendidă“ — n-ar fi desigur decât o capitulare... Ajungi în cele din urmă la etichera obiectivă, indicația *allegro appassionato* care mi se pare cea mai acceptabilă“ (*Doctor Faustus*). Și nici asemenea

maestrului său Ibrăileanu care zicea : „Limba e mult mai săracă decît sufletul : sînt mai multe nuanțele stărilor sufletești — care sînt și așa greu de clarificat — decît cuvintele unei limbi, care sînt și așa greu de găsit, și care nu pot da nuanța stării sufletești decît cu aproximație“. După cum nu se refugia ca Proust în lumea reveriilor rătăcitoare, prin care scriitorul înlocuia caracterizarea fermă a tulburătoarei sonate de Vinteuil.

Oricît ar fi crezut în inefabilul muzicii, Călinescu rămînea mai presus de toate convins că muzica „este o artă echivalentă în adîncime cu filozofia, din planul discursiv“ (*Despre muzică*) și, în consecință, scruta concentrat operele pentru a le constrînge să-și dezvăluie tainele, să reveleze sensuri majore. Muzica îi „vorbea“ scriitorului despre problemele existenței, pentru a căror formulare el găsea întotdeauna expresia cea mai exactă, mai sugestivă. Nici unui muzicolog Simfonia I de Enescu nu i s-a confesat cu atîta dăruire ca lui Călinescu probabil pentru că nici unul nu a știut să o întrebe cu atîta înțelegere și, desigur, geniu : „Pentru ascultătorul nevizat, Enescu inventează pînă la subiectivism. Și cu toate acestea, lipsită de tematică obiectivă, simfonia se simte specifică. Compozitorul, uimit ca și poporul de spectacolul naturii, „zice“ în plin abandon, chemat mereu de sentimente noi, împiedicat a se fixa melodic într-unul, solicitat din toate părțile (și bineînțeles însoțit de un simfonist de o îndemînare extraordinară, dulce în clamori, vibrant în șoptiri). Aci ecourile sînt pastorale, ci parcă frunzele căzute și tîrîte lent printr-o pădure încep a fi atrase într-o furtună masivă. Fune-rarul n-ajunge să cuprindă sufletul sănătos al creatorului. O glorie de instrumente metalice vestește dezlănțuirea unui optimism grandios. Avem de-a face cu o impetuoasă *Eroică*. Dar nu este eroica marțială, lupta dramatică și romantică împotriva răului. De la grație pînă la strigăt, totul este bucurie și încredere. Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru.“

După cum vedem, Călinescu, teoretician al inefabilului, nu a lăsat brațele neputincioase în fața misterului muzical, ci a purces la elucidarea lui, consecvent convingerii că „emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune problemele și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții“.

Eseistica muzicală călinesciană, deși sumară ca volum, dovedește peremptoriu deplina aplicabilitate a unei filozofii, a unei estetici, a unui stil de gândire la fenomenul muzical. Din studierea moștenirii intelectuale a lui George Călinescu, muzicologii au de tras pentru profesia lor învățăminte nu mai puțin importante decât criticii literari. Ba aş spune că ele sînt cu deosebire necesare în breasla primilor, unde banalitatea și profesionalismul mărginit se lăfăie nestingherite.

II

MUZICA ȘI LUMEA IDEILOR (Studiu despre Beethoven)

PROLOG : AȘA-ZISUL „SPECIFIC EMOȚIONAL” AL MUZICII ȘI CONSECINȚELE FETIȘIZĂRII LUI

Nu cumva Hegel a fost un fals profet ? Prevestirea sa că afirmarea crescândă a spiritului filozofico-științific va duce la dispariția artei (care s-ar vedea depășită și inutilă) nu s-a dovedit ea oare tot atât de gratuită ca și iluzia că societatea va încremeni în forma pe care o atinsese statul prusac — model și ideal, zicea Hegel, de organizare armonioasă a colectivității ? Cucerind poziție după poziție, forța umană de abstractizare nu numai că nu a împins în umbră fenomenul artistic, dar l-a stimulat și a generat astfel o nouă înflorire. Arta a intrat într-o etapă de efervescență intelectuală fără precedent.

Nu tezismul producțiilor pseudoartistice ai căror autori își propun să illustreze idei abstracte îl avem desigur în vedere. Cum zicea Blaga, „la un poet este importantă nu filozofia pe care o pune în poezie, ci filo-

zofia pe care o are". Vorbind despre intelectualizarea artei contemporane ne referim la însăși substanța ei, străbătută de un curent reflexiv mai intens decât ori-cînd; ne referim la însăși gîndirea artistică, puternic stimulată să examineze și să înțeleagă cu luciditate problemele existenței umane. Cînd Brecht spunea „Teatrul meu e un teatru filozofic... adică un teatru care se interesează de comportarea oamenilor și de ideile lor”, el rostea un adevăr a cărui aplicabilitate depășea nu numai hotarele propriiei sale creații dar și pe cele ale dramaturgiei. Întreaga artă modernă — prin ce are ea caracteristic, inedit, înaintat — este o artă prin excelență de idei.

Fecundată de orientarea științifico-abstractizantă a veacului, arta a căpătat scilipiri noi. Conținutul psihologic i s-a decantat, expresia i-a devenit mai spiritualizată, proces atît de pregnant manifestat în eliberarea picturii și sculpturii de tirania figurativității fotografice. Îndepărtarea sentimentalismelor și retorismelor a adus după sine instaurarea unei demne sobrietăți. Pierzîndu-și orice credit, idilismele facile, amăgitoare, au cedat locul imaginii veridice a existenței umane, în toată cutremurătoarea ei nuditate. Concepută sub semnul clarviziunii intelectuale, forma artistică a cîștigat în rigoare și lachonism, artistul arătîndu-se preocupat pînă la obsesie de folosirea rațională a mijloacelor artei sale, de rostirea unui mesaj cît mai dens într-un spațiu și prin modalități cît mai concentrate. Simplitatea liniilor viziunii moderne, simplitate ce-și desfășoară gama între candoarea infantilă (Klee) și gravitatea ascetică (Webern), te pune parcă într-un contact direct cu ideea, altădată umbrită de abundența ornamentelor și detaliilor, de somptuozitatea aparențelor.

Așadar, clasicizîndu-se în structura ei interioară, arta a căpătat totodată un plus de realism. Eternul romanticism, propriu oricărei veritabile arte, nu a dispărut însă, el cunoaște chiar o nouă potențare prin acea vehemență

pe care artistul modern o pune în dezvăluirea adevărilor majore. Se înșeală cei care, plini de regrete după sentimentalisme, retorisme și idilisme, vorbesc despre ariditatea și lipsa de fior poetic a noii viziuni în întregul ei, punând aceste presupuse defecte pe seama intelectualizării gândirii artistice. Incandescența emoțională și poezia romantică sînt mai departe prezente, numai că ele au o înfățișare nouă — și tocmai de aceea atrăgătoare — prin pecetea pe care o pune asupra lor o reflexivitate evoluată. Aceasta era direcția embrionar cuprinsă în afirmarea crescîndă a spiritului filozofico-științific la începutul veacului trecut, iar nu abolirea fenomenului artistic pe care — cum am văzut, fără temei — o profetizase Hegel. Progresul cugetării științifice ne-a prilejuit revelații din ce în ce mai impresionante, dar nici gândirea artistică, în neconținută metamorfozare, nu s-a lăsat mai prejos : sonda ei a pătruns spre zone tot mai abisale ale existenței, aducînd la suprafață probleme care încă nu deveniseră obiect de transfigurare artistică și integrîndu-le astfel conștiinței sociale moderne. Descoperirile pe care le reprezintă pentru spiritualitatea veacului al XX-lea creațiile unor artiști ca Picasso sau Brâncuși, Kafka sau Beckett, Varèse sau Messiaen, nu sînt cu nimic mai puțin importante, în ordine etico-estetică, decît cuceririle fizice și matematice contemporane care au modificat substanțial imaginea tradițională a universului.

Marea densitate intelectual-filozofică a artei moderne ne înnoiește optica înțelegerii trecutului. Ne dăm seama că această luciditate nu a țîșnit din neant, că — aidoma altor particularități ale stilului contemporan — ea reprezintă culminația unor acumulări, a unui îndelung proces pregătitor, că deci putem (dacă nu avem chiar datoria) să deslușim în valorile artistice ale secolelor precedente o tradiție a reflexivității. Astfel privite, aceste valori își dezvăluie profunzimi de care contemporanii lor rămăseseră mai mult sau mai puțin străini.

Înțeles prin prisma teatrului modern, *Don Juan*-ul lui Mozart ne pune în fața unor sensuri tulburătoare prin adâncimea, virulența, actualitatea lor — inaccesibile celor ce contemplă fenomenul mozartian sub zodia divertismentului. Aceste sensuri Kirkegaard le întrezărea încă acum un secol și mai bine, *Don Juan*-ul lui Mozart părăindu-i a prevesti filozofia ce avea să devină existențialism — ceea ce l-a și determinat să-i consacre un memorabil studiu. Nu este însă nevoie să-l citești pe Kirkegaard, este suficient să observi că autocitarea — procedeu folosit de Ionescu în *Les salutations* — e anticipată de compozitor în finalul operei („Asta e dintr-o operă de Mozart“, exclamă Leporello auzind în orchestră o melodie din *Nunta lui Figaro*), că scriind o „comedie tragică“, Dürrenmatt n-a făcut decât să inverseze termenii ce defineau *Don Juan* ca „dramma giocoso“ iar ideea happy-end-ului sinistru (din *Vizita bătrânei doamne* sau *Metamorfoza*) provine din ideea mozartiană de a aduce după imaginea cutremurătoare a morții eroului scena concluzivă a mediocrității înveselite și triumfătoare — este deci suficient să remarci analogii ca acestea între teatrul modern, reputat prin „intelectualismul“ său, și opera unui artist de demult, ce nu se bucură de aceeași reputație, pentru a pune la îndoială străvechea prejudecată despre Mozart ca muzician de pură spontaneitate, incompatibilă cu atitudinea reflexivă. Într-un spirit asemănător îl interpretează esteticianul polonez Jan Kott pe Shakespeare, pe care-l numește (intitulându-și chiar în acest fel cartea) „contemporanul nostru“; cititorul rămîne uimit în fața potrivirii dintre problematica lui *Hamlet* sau *Richard III* și frământările prilejuite de totalitarismele epocii noastre, potrivire explicabilă prin profunzimea cu care Shakespeare a intuit unele legi fundamentale ale naturii umane și evoluției sociale. Întemeietorii dodecafonismului nu au obosit să combată învinuirea că metoda lor ar fi fost o născocire arbitrară și au demonstrat în repetate rînduri

anticiparea reformei seriale de către maeștrii clasici și romantici. „De cînd se scrie muzică toți marii maeștri au avut instinctiv în fața ochilor acest țel” — spunea Webern și „Bach mînuiește uneori cele 12 note de o manieră care te îndeamnă să-l numești primul compozitor dodecafonic” — adăuga Schönberg aruncînd astfel o lumină cu totul nouă și surprinzătoare asupra marelui cantor.

Nu este desigur vorba de a ne reprezenta creațiile trecutului ca inspirate de oracole care, șoptindu-le autorilor încotro se îndreaptă arta, făceau din Mozart un existențialist iar din Bach un dodecafonist *avant la lettre*. Avem în vedere doar faptul, foarte cunoscut de altfel, că adesea semnificațiile obiective ale operei depășesc intențiile subiective ale autorului; că, despărțindu-se de creatorul ei, opera cîștigă o existență autonomă, în neconținută primenire, care o face la infinit adaptabilă cerințelor vremii și interpretabilă în funcție de acestea. Murind în 1924, Kafka n-a putut cunoaște ororile fascismului, dar cît de apropiat sună *Colonia penitenciară* sau *Procesul* celor ce au trăit acele vremuri de suspiciune și teroare! Totuși, pentru ca asemenea semnificații să se desprindă din opera autorului, simplul talent nu este suficient, este necesară și o forță superioară de pătrundere în esența lucrurilor, de meditație și generalizare fără de care creația artistului nu depășește interesantul, agreabilul. Este cît se poate de simplist și prin nimic justificat să ne imaginăm predecesorii ca pe niște naivi de geniu care nu-și băteau capul cu probleme filozofice, etice și estetice, dezbaterile acestora fiind, chipurile, apanajul artistului modern. Faptul că acum cîteva sute de ani artiștii nu se îndeletniceau cu redactarea de tratate și eseuri estetice și nici nu inunda gazetele cu articole în măsura în care o fac mulți scriitori de azi, nu vorbește despre coeficientul redus al reflexivității în creația lor, ci pur și simplu despre dorința lor de a nu se risipi, de a lăsa opera să pledeze

pentru principii. Reflexivitatea are desigur astăzi o calitate deosebită de a celei care-i călăuzea pe un Shakespeare sau pe un Bach, dar operele acestora — departe de a fi plăsmuiri ale unei fantezii necontrolate — izvorau dintr-o patetică tensiune a rațiunii care reacționa la problemele puse de viață și căutau forma cea mai adecvată întruchipării artistice a atitudinii sale. Niciodată marii creatori nu s-au putut dispensa de serviciul gândirii adânc pătrunzătoare; ar fi o naivitate să ne imaginăm că *Divina comedie*, *Hamlet*, *Gioconda* sau *Arta fugii* s-ar fi putut naște fără un colosal efort intelectual, grație numai inspirației și îndemînării. Printre motivele care au făcut ca multe opere de seamă — și îndeosebi cele novatoare — să fie doar palid sau deloc înțelese de către contemporani, este și neputința acestora de a se ridica la înălțimea lucidității intelectuale de care creatorul dădea dovadă în înțelegerea problemelor societății și artei. Cei care în anii 30, 40, ba chiar și 50 îl învinuiau în cor pe Șostakovici a nu fi înțeles semnificațiile epocii sale revoluționare au trebuit să constate — după scurtă vreme — că se înșelaseră asupra epocii lor; tocmai simfoniile lui Șostakovici, respinse pentru intensitatea tragismului, fuseseră acelea în care se rostea un tulburător adevăr al acelor timpuri. Autenticii artiști au văzut totdeauna mai departe și mai profund decît cei din jurul lor; ceea ce — mai ales cînd marile mase erau ținute departe de cultură — le-a alimentat pe de o parte orgoliul (nu-l considera Hugo pe poet un mag și un profet?), dar le-a creat pe de altă parte situația de însingurați și neînțeleși, dîndu-le durerosul sentiment că sînt o *vox clamantis in deserto*. De aici convingerea lui Romain Rolland că „geniul lor, care le dă un avans de douăzeci, treizeci, cincizeci de ani — adesea chiar cîteva secole — asupra contemporanilor, face pustiu în jurul lor și îi condamnă la eforturi disperate nu numai pentru a învinge, dar și pentru a trăi“.

Fii ai unei epoci de victorii fără precedent ale rațiunii, de trezire a marilor mulțimi la o viață intelectuală, simțim imboldul de a valorifica din creațiile trecutului acele elemente de clarviziune, de profundă și anticipativă cugetare care trecuseră mai mult sau mai puțin neobservate de către contemporani. Deslușind și relevând această străveche tradiție a reflexivității găsim în operele marilor maeștri de odinioară surse noi de încântare, de ceea ce Aristotel ar fi numit „desfătare intelectuală”. Pornind de la premisa că orice autentică operă de artă conține un coeficient mai mare sau mai mic de intelectualitate, avem posibilitatea să reabilităm stiluri pe care o doză excesivă de sentimentalism (Chopin, Musset), grațiozitate (Rafael, Botticelli), retorism (Hugo, Liszt) le-a îndepărtat din atenția — de o luciditate uneori prea severă — a secolului al XX-lea : odată înlăturată pojghița dulcegăriilor și efuziunilor, datorată adesea nu numai autorilor dar și unor interpretări deformante, iese la iveală sîmburele prețios și inalterabil al unui spirit care își pune cu înfrigurare marile întrebări asupra destinului uman, elanurile și prăbușirile sale fiind expresia căutărilor acestei mereu încordate conștiințe care nu-și slăbește veghea — uneori torturantă — nici în clipele celei mai frenetice dăruiri emoționale. Creația artistică majoră a fost totdeauna alimentată de ceea ce Camil Petrescu numea „dramele efective de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței”. Cît despre luciditatea aplicată la construcția arhitecturală a operei, ea a fost, din timpurile cele mai vechi, o trăsătură fundamentală a veritabililor creatori, aceștia acționînd în făurirea microcosmosului pe care-l reprezintă opera de artă cu un sentiment de-a dreptul demiurgic.

Impregnîndu-și creația de înfrigurate întrebări filozofice, tinzînd spre o organizare cît mai riguroasă a expresiei, marii artiști ai veacului XX nu fac decît să ducă

mai departe o seculară tradiție de reflexivitate, dezvoltând-o în spiritul impus de o epocă prin excelență raționalistă. Ei nu fac *tabula rasa* cu tradiția spontaneității lirice, cum vulgar se crede, dar o subordonează acestui imperativ intelectualist al epocii care, și el, după cum am văzut, are rădăcini adânci în istorie.

Ideea că făurirea și înțelegerea operei trebuie să fie un act de superioară gândire se extinde vertiginos atât în mediul profesionist, cât și în rîndurile iubitorilor de muzică. Profund și mortal discreditată, opinia despre creator ca „privighetoare genială” nu mai găsește audiență la artiștii ce-și iau în serios menirea : ei simt din ce în ce mai acut necesitatea de a oferi un solid suport estetic-filozofic creației lor și își dau seama că, fără o asemenea fundamentare, nu pot rosti un cuvînt nou față de predecesori și contemporani. Publicul, la rîndul său, se arată din ce în ce mai puțin dispus a se mulțumi cu istorioare picante și efuziuni sentimentaloide : vrea idei, vrea ca poezia sau tabloul să-i solicite capacitatea de gândire, să-i pună probleme. Dacă întîmplător, din cine știe ce capriciu al istoriei, aplaudă astăzi un autor de banalități pretențioase, mîine îl va arunca uitării fără să stea mult pe gânduri. Dacă ieri, datorită insuficienței sale pregătiri și receptivități, a nedreptățit sau ignorat un poet al ideii inedite, profunde și incandescente, se va grăbi să-l așeze la locul pe care-l merită — cum atât de semnificativ s-a petrecut cu poezia lui Ion Barbu, cu pictura lui Țuculescu. Pe Eminescu, romanticul prin excelență, îl privește — sub influența tendinței generale a vremii — ca pe o conștiință zbuciumată nu de mărunte motive sentimentale, ci de impenetrabilele enigme ale existenței și cosmosului pe care le asaltează „cu nerăbdarea de a ajunge să... știe totul în planul cugetării, să trăiască totul în planul afectelor, să poată totul în planul voluțional” (G. Munteanu).

Muzica este domeniul în care instaurarea spiritului intelectual-filozofic înfruntă poate cele mai mari rezistențe. Străveche de secole, ideea așa-zisului „specific emoțional” al muzicii a devenit cu vremea un fetiș care, obligând mințile să i se prosterne idolatru, paralizează receptivitatea față de alte aspecte ale fenomenului muzical și împiedică înțelegerea acestuia ca expresie a unei gândiri superioare. Muzica trebuie să exprime emoții și sentimente, zic cei mai mulți, iar unii mai adaugă că aceste emoții și sentimente sînt de ordinul celei mai inefabile subtilități, ceea ce, fundamentînd imposibilitatea explicării muzicii prin cuvinte, împinge această artă și mai adînc în zona impulsurilor afective oarbe, a unor trăiri cețoase, lipsite de consistență ideatică. Astăzi, desigur, nimeni nu-și mai permite să reediteze franchetea cu care Kant afirma că, artă de pură senzorialitate, muzica nu îmbogățește cultura spirituală a omului, că „ea nu lasă loc meditației, ca poezia”; dimpotrivă mai toți sînt unanimi în a recunoaște inegalabila noblețe și elevație a acestei arte. Practic însă, aproape ori de cîte ori sînt comentate o operă muzicală sau actul interpretării, și îndeosebi de către profesioniști, mai nimeni nu deslușește în sunete altceva decît variante banale ale tristeții și bucuriei, depresiei și elanului, dramatismului și lirismului. Ideea că menirea muzicii constă în agreabila mîngîiere emoțională este astăzi aproape tot atît de puternică precum era pe vremea cînd baronul Grimm, enciclopedistul, o proclama sus și tare, după el „la fin de la musique étant d'exciter les émotions agréables par des sons harmonieux et cadencés”.

Fetișizînd specificul emoțional — divertisant (căci aceste două aspecte sînt inseparabile: cine are o concepție afectivistă a muzicii nu-și poate imagina muzica înrîurind decît prin efluvii învăluitoare) mulți compozitori se lipsesc de posibilitatea de a înțelege rațiunea profundă și complexitatea propriei lor arte, serioasele imperative ale epocii. Nepunîndu-și alte probleme decît

acelea ca muzica să fie veselă sau tristă, să illustreze o povestire sau să sugereze un peisaj, să mîngîie auzul sau să-l supună șocurilor, să se încadreze în tiparele cutărei sau cutărei forme, ei produc, cu senină mulțumire de sine, opus după opus. Neizvorînd din acele „drame efective de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței” despre care vorbea Camil Petrescu, muzica va îmbrăca formele minore ale divertismentului facil, academismului epigonic, sentimentalismului pseudo-romantic, „chiuiturilor semănătoriste” (cum ar fi spus Ion Barbu). Atît de înrădăcinată poate fi convingerea unora că muzica nu trebuie să exprime altceva decît bucuria și melancolia și să nu urmărească altceva decît să cufunde în reverie și să entuziasmeze, încît ei opun un veto categoric imixtiunii factorilor care ar putea tulbura această euforie bucolico-emoțională. Ideea conținutului filozofic al muzicii a fost de aceea în repetate rînduri întîmpinată cu ostilitate. A urmări exprimarea a ceea ce Ion Dumitrescu denumea cîndva sarcastic „mesaje tulburătoare” li se pare unora de natură să umbrească puterea reconfortantă a muzicii; tendința spre o viziune filozofică ei o resping de asemenea pentru că văd în ea o imixtiune a conceptului în lumea caldă, vibrantă a sentimentului artistic, transformarea muzicii în ilustrația sonoră a unor teze abstracte. „În concluzie — spunea Pavel Apostol, trăgînd subiectiv o linie de bilanț la polemica desfășurată — semnificația sau sensul muzicii nu constă într-un mesaj «filozofic» care în mod obligatoriu se exprimă prin «sinteze ale determinațiilor abstracte» (Marx) în formă de raționamente integrate în demonstrația unei teorii.” De unde reiese că rezistența față de sensul filozofic al muzicii își are obîrșia în accepția limitată (conceptuală, academică, livrescă) conferită de unii filozofiei; în realitate însă aceasta denumește nu numai construcțiile teoretice ale profesioniștilor silogismului dar orice tendință spre reflexivitate, menită a da o interpretare existenței

și, din acest punct de vedere, accesul spre imperiul cugetării filozofice (și mai ales al unei atitudini filozofice față de viață) îi este deschis oricărei minți însetate de cunoaștere.¹ A găsi un sens vieții implică însă căutări înfrigurate în care elanurile și desnădejdele alternează, colorînd puternic afectiv această aspirație a cugetării și dovedind că filozofia își înfige de fapt rădăcinile în cel mai autentic zbucium emoțional al omului. Iată de ce, tinzînd să devină filozofică (ceea ce potențial deja este, în virtutea caracterului ei generalizator și interiorizat) muzică nu numai că nu își diminuează forța afectivă ci o intensifică la maximum: marile adevăruri se cuceresc prin experiența dureroasă a sufletului.

Neagreată de mulți din cei ce se îndeletnicesc cu practicarea artei componistice sau teoretizarea ei, înțelegerea intelectual-filozofică a muzicii va fi cu și mai puțină simpatie privită de cei care, negîndindu-se a face din această artă o profesie, cer muzicii doar să le înfrumusețeze clipele de odihnă. Pentru melomanul sentimental — perpetuat de-a lungul veacurilor ca ecou popular al teoriei „specificului emoțional” care vedea în el baza sa obiectivă, de masă — muzica este o sursă de plăcute senzații auditive și dulci euforii. Marius Chicoș Rostogan, personajul caragialian, convins că „muzica iaște ceva ce gîghilă plăcut urechea”, rămîne desigur prototipul acestui fel suficient și epidermic de a asculta. Melomanilor sentimentali Hanslick le-a pus în față o oglindă care, îngroșînd trăsăturile, nu le deformează totuși: „O lungă reverie, un crepuscul persistent, un fel

¹ Antonio Gramsci: „Nu putem concepe vreun om care să nu fie în același timp filozof, care nu gîndește, pentru simplul motiv că a gîndi e specific omului ca atare (cel puțin cînd nu e vorba de un idiot clinic). Trebuie nimicită prejudecata că filozofia e ceva foarte anevoios, fiind activitatea intelectuală proprie unei categorii determinate de savanți specializați sau de filozofi profesioniști care au un sistem filozofic. Trebuie deci demonstrat în primul rînd că toți oamenii sînt filozofi” — „Caietele din închisoare”, în *Secolul XX* nr. 1 din 1965.

de senzație neutră în vidul sonor... Cufundați în fotoliul lor și pierduți într-o semi-somnolență, acești amatori se lasă legănați de muzică în loc de a o privi în față și cu fermitate. Creșterea și descreșterea sonorităților, când debordînd de veselie, când tremurătoare și sfioase, le procură o senzație nedefinită pe care ei au inocența de a o crede pur estetică. Ei constituie publicul cel mai ușor de mulțumit, acela care reușește tot ceea ce trebuie pentru a discredita muzica. Din felul lor de a asculta nu-ți poți da seama de caracterul intelectual pe care trebuie să-l aibă bucuria estetică. O țigară fină, o mîncare gustoasă, o baie caldă le produc un efect analog celui produs de o simfonie. Atitudinea nepăsătoare și goală de gîndire a unora, extazul nebun al altora au aceeași origine : plăcerea stîrnită de către partea elementară a muzicii". Bineînțeles că starea de euforie care însoțește receptarea pasivă și somnolentă a muzicii se risipește o dată cu încetarea audiției, din ea rămînînd doar o vagă și inconsistentă amintire. Pseudo-extazul unor astfel de melomani fusese desigur cel care îl determinase pe Kant să compare înrîurirea muzicii cu efectul batistei parfumate : puternic și molipsitor, dar atingînd doar senzorialul și repede trecător. Nici vorbă nu poate fi ca, în condițiile unei astfel de atitudini față de ea, muzica să-i dezvăluie ascultătorului adîncile sensuri ascunse în sunete : ceea ce ține de gîndirea superioară sub semnul căreia marii compozitori și-au făurit dintotdeauna operele nu poate fi înțeles fără o participare intelectuală intensă a ascultătorului. Pentru compozitorul gînditor nu există o mîhnire mai mare decît aceea de a-și ști opera ascultată ca un produs divertisant. „Aș regreta dacă n-aș fi reușit decît să-mi distrez auditorii — spunea Haendel ; eu aș fi dorit să-i fac mai buni." Din aceeași dorință de a fi înțeles ca gînditor asupra vieții, iar nu ca ingenios combinator de sunete, îndemna Enescu la depășirea stadiului hedonic : „Chestiunea e ca, odată percepută impresia nervoasă —acea gîdilătură de-

licioasă euforică — să rămână intactă măreția filozofică a concepției ce-ți înalță mintea în sferele albastre”.

Aprecierea muzicii moderne este domeniul în care fetișizarea specificului emoțional determină o maximă opacitate a înțelegerii. Cum, continuând vechea tradiție a reflexivității, compozitorii de seamă ai veacului al XX-lea au intensificat substanța intelectuală a muzicii, ridicând-o la nivelul cerințelor evaluate ale cugetării contemporane și angrenând-o în marile mișcări de idei ale timpului, exponenții — profesioniști și amatori — ai emoționalismului au început a vîntura lozinci agresive împotriva muzicii moderne în general. Faptul că o seamă de compozitori ai epocii au înțeles să pună în slujba muzicii toate resursele lor intelective, lăsându-și uneori influențat talentul de uriașul avînt al științei contemporane, a fost și este interpretat de estetica afectivistă ca un fenomen negativ: ucigînd spontaneitatea și risipind căldura, el ar transforma muzica într-o speculație aridă, neartistică, dezumanizată. Muzica modernă este prea cerebrală, plictisitor și insuportabil de cerebrală — acesta este reproșul cu care atîția muzicieni și melomani își justifică lipsa de simpatie pentru limbajul lui Bartók sau Schönberg, Hindemith sau Stravinski. Ciudată, cel puțin, această suspiciune cu care este privită rațiunea — cea mai nobilă facultate a omului! Și mă întreb dacă rușinat ar trebui să se simtă nu compozitorul căruia i se impută că face uz de creier, ci cel ce consideră că a gîndi este un păcat. „Adversarii — spunea Schönberg — m-au definit ca un constructor, un inginer, un arhitect, ba chiar și ca un matematician — desigur nu pentru a mă flata — din cauza metodei mele de compoziție cu 12 sunete. Cunoscînd din lucrările mele numai *Verklärte Nacht* și *Gurrelieder*, deși unora aceste opere le plac tocmai prin emotivitatea lor, mi-au proclamat muzica aridă și mi-au negat spontaneitatea. Au susținut că am oferit produse ale unui creier și nu ale unei inimi. M-am întrebat adesea — con-

tinuă Schönberg — dacă nu cumva cel care posedă un creier trebuie să prefere a-l ascunde. Am fost încurajat în atitudinea mea de către exemplul lui Beethoven care, primind o scrisoare de la fratele său Johann, semnată «posesor de pământ», își semna răspunsul «posesor al unui creier». Ne putem întreba de ce a avut Beethoven nevoie să accentueze faptul că posedă un creier. Avea atâtea alte merite de care putea fi mândru: de pildă, acela de a fi capabil să compună o muzică pe care unele persoane o apreciau ca excelentă, de a fi un perfect pianist — și, ca atare, recunoscut de nobilime — precum și de a ști să-i satisfacă pe editori dându-le lucrări de valoare și aducătoare de câștig. De ce se definea ca «posesorul unui creier», dacă a poseda un creier este considerat de mulți pseudo-istorici ca un pericol pentru spontaneitatea unui artist? O experiență personală — spune mai departe Schönberg — vă va ilustra felul în care lumea socotește că un creier poate fi periculos. Nu am găsit niciodată necesar să ascund că sînt capabil să gîndesc logic, că știu să disting cu limpezime între un termen just și unul eronat, că am idei foarte precise în legătură cu ceea ce ar trebui să fie arta. Unuia dintre partenerii mei de tenis, poet liric, i s-a putut de aceea crea impresia că aș avea prea mult creier. Nu mi-a plătit cu aceeași monedă ci mi-a relatat malițios povestea broaștei care l-a întrebat pe miriapod dacă este totdeauna conștient ce picioare, din cele o sută, trebuie să acționeze pentru a se mișca, la care miriapodul, devenind conștient de hotărîrea necesară, își pierde cu totul capacitatea de a umbla. Într-adevăr, un mare pericol pentru un compozitor! Nu servește la mare lucru să ascunzi că ai un creier; numai a nu-l avea de loc rezolvă situația. Eu cred însă că cel care are un creier nu trebuie să se descurajeze; pentru că am observat că, dacă cineva nu a lucrat suficient de intens și cît mai bine cu putință, Domnul îi refuză

binecuvîntarea. El ne-a dat un creier pentru ca să-l folosim." („Muzică nouă, muzică în afara modei, stil și idee").

Indiscutabil emoțională (cel puțin în valorile ei exemplare) muzica nu este numai o artă emoțională. Că adevărata, marca muzică iradiază căldură sufletească aceasta este o realitate de netăgăduit ; a absolutiza și fetișiza acest aspect, rămînînd opac la altele cu care se află în intimă conexiune, înseamnă însă să denaturezi ideea de căldură sufletească, să o lipsești de un conținut spiritual înalt. Este vorba așadar nu de a nega imperativul emoționalității, ci de a-i elimina acele excrescențe sentimentaliste care acoperă pentru compozitor, interpret, ascultător și critic rolul cugetării în făurirea și înțelegerea muzicii.

Deși pot intra uneori în conflict, mintea și inima nu sînt însă a priori incompatibile una cu cealaltă. Că atunci cînd rațiunea intervine, sentimentele se volatilizează — aceasta este o presupunere a spiritelor simpliste : se pot volatiliza cel mult sentimentele superficiale sau cele care n-au prins a se închea. De fapt toate capodoperele muzicii atestă năzuința spre armonizarea sensibilității și cugetării. Sentimentele exprimate de un Bach, un Beethoven, un Mahler au reprezentat obiectul unei minuțioase filtrări raționale și au fost subordonate unei ținte expresive ce depășea emoționalul, ridicîndu-se, cum ar fi spus Enescu, în „sferele albastre" ale concepțiilor sublime. Marile sensibilități nu numai că nu se feresc de razele cugetării, dar resimt ca vitală răsfrîngerea luminii lor asupra freamătului emotiv. A fugi de aceste raze dovedește o șubrezenie a însăși sensibilității. La ea se referea Pierre Boulez oînd spunea în „*Estetica și fetișurile*" : „Ca să mărturisesc, cînd sensibilitatea răcește la cel mai mic curent de aer intelectual dovedește că este foarte anemică".

MUZICIANUL CA GÎNDITOR

„Dacă sînt privit ca intelectual — oricît de peiorativă s-ar voi anatema — nu mă pot decide să o consider drept injurie; dimpotrivă. Într-adevăr, n-am înțeles niciodată pentru ce muzicianului, și compozitorului în special, i-ar reveni ca o primă datorie să-și expedieze inteligența la magazinul de accesorii periculoase, ba chiar nocive; el are dreptul la gîndire ca toți confrății săi întru creație”.

Pierre Boulez, *Estetica și fetișurile*

Aparențe ingenuе. Numele lui Mozart a devenit pentru cei mai mulți sinonim cu ideea de ingenuitate. Poate fi ceva mai incompatibil cu premeditarea elaborată și reflecția încordată decît această muzică ce pare să curgă nestînjănită din izvorul unei geniale naivități, neumbrite de problemele pe care spiritul turmentat al lui Wagner (ca să nu mai vorbim de cel al unui Schönberg) și le pune cu o torturantă luciditate?

Mă îndoiesc că Mozart s-ar simți măgulit știindu-se apreciat pentru absența reflexivității. El, desigur, n-a

scris, ca Wagner, cincisprezece volume de estetică muzicală dar imensa sa creație, scînteietoarea ei spiritualitate, capacitatea de perpetuă înnoire, și însăși impresia absolutei fluente, puteau toate aceste proveni din altceva dacă nu dintr-o gândire înaltă și inepuizabilă? Numai într-o închipuire simplistă pot capodoperele lua naștere din pură spontaneitate, dispensîndu-se de serviciile cugătării. Ceea ce dă strălucire unei opere este însă tocmai bogăția și ineditul ideilor, iar sursa acestora poate fi găsită numai într-o intensă ardere spirituală. Că la unii creatori gândirea artistică se manifestă mai speculativ iar la alții păstrează un caracter mai concret, aceasta este o chestiune de formă care nu diminuează ponderea factorului intelectual ca atare în procesul creației. Nu putem spune că, bunăoară, la Nietzsche, care gîndea cu o concretețe cvasi-poetică, activitatea reflexivă joacă un rol mai mic decît în opera filozofică a lui Kant, acest prinț al abstracțiunii, al conceptului pur. Asemănător stau lucrurile și în muzică pe care — nu fără temei — unii muzicologi au definit-o ca reacție împotriva mentalității sentimentaloide: *arta de a gîndi prin sunete*. Mozart reprezenta firește alt tip de reflexivitate decît Wagner sau Schönberg, dar nici vorbă ca muzica lui să curgă din peniță aidoma apei din robinet. Genialul „naiv“ își elabora mental viitoarea lucrare cu o minuție uneori dureroasă (lucrînd la actul al III-lea din *Idomeneo* se plîngea tatălui său că îi prilejuiește „mai multă bătaie de cap decît o întreagă operă“), cuceritoarea fluiditate a frazei lui fiind rezultatul unei tensiuni lăuntrice febrile, acea tensiune la care făcea aluzie cînd spunea că, înainte de a redacta partitura, ideile muzicale s-au organizat deja în imaginația lui neconținut căutătoare¹. Cel pe care calitatea intrinsecă a

¹ „Indată ce dețin o arie, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului și instrumentării, încît toate bucățile sfîrșesc prin a forma pastă... Opera

ideilor mozartiene nu-l convinge de strădania intelectuală necesară apariției lor, să parcurgă numeroasele scrisori ale compozitorului către tatăl său ori către Lorenzo da Ponte : va rămîne uimit de acuitatea cu care-și punea problemele estetice ale creației sale. Și nu numai că era pe deplin conștient de ceea ce face și de felul cum o face, dar își detesta colegii care, lipsiți de idei, compuneau călăuziți de inerția docilității față de regulile tradiționale. Criticînd pe autorii de librete proaste (și îndeosebi „mizerabilele” librete ale operei italiene) el adăuga : „Dacă noi, compozitorii, am vrea să urmăm totdeauna la fel de ascultător regulile care erau foarte bune cîndva (cînd nu se cunoștea ceva mai bune decît ele) am face o muzică tot atît de mediocră ca libreturile lor”. Nu se poate ști dacă Mozart, trăind mai mult decît i-a permis necruțătorul destin, n-ar fi dat o expresie mai sistematică, mai discursivă esteticii lui, alcătuiind acea „poetică muzicală” în care unii văd singurul semn al reflexivității evolute. El s-a stins însă la 35 de ani, vîrstă la care Wagner de-abia începea să teoretizeze pe baza a trei opere și la care Mozart părăsea lumea aceasta ca autor a peste 600 de opusuri.

Știința construcției. Considerațiile acestea se referă, de fapt, la toți compozitorii de seamă cărora li se face un merit din pretinsa absență a reflexivității (Schubert, Chopin, Rossini, Bruckner etc.) și al căror fel de a compune Mozart îl ilustrează cu maximă pregnanță. Naivi în sensul unei candori sufletești de care nici un veritabil artist (nici Wagner și nici Schönberg) nu s-ar putea lipsi, ei nu sînt cîtuși de puțin naivi sub raportul gîndirii artistice, cum s-ar putea deduce din puținătatea manifestărilor teoretice și spontaneitatea exprimării. Dintr-un simplu elan al sufletului se poate naște cel mult o melodie inspirată. Pentru a făuri însă capo-

crește, o extind neconținut și o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziția, oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea”.

dopere, compozitorului îi este cu totul insuficientă vibrația afectivă. O simfonie de Mozart, o sonată de Schubert, un concert de Chopin nu s-au născut printr-o revărsare pe hîrtia cu portative a generosului torent lăuntric, ci au presupus — dimpotrivă — o lucidă adunare a șuvoaielor sufletești și o direcționare a lor pe făgașuri solid construite. Pînă și forma cea mai elementară a muzicii culte, preludiul, se bazează pe o riguroasă dezvoltare a ideii muzicale și necesită din partea compozitorului o știință a construcției; cu atît mai imperios necesară este măiestria de a arhitectura în formele complexe ale muzicii: o simfonie, o sonată, un concert. Numai cu exaltare sentimentală compozitorul nu poate face nimic: el trebuie să-și poată prefigura liniile de forță ale viitoareii opere, să-și organizeze ideile în micro și macrostructuri, să calculeze proporțiile diferitelor secțiuni, să așeze blocurile sonore în așa fel încît din îmbinarea lor să rezulte un trainic edificiu. Iată de ce o autentică creație implică, pe lîngă tensiunea trăirii, o încordare a gândirii care orînduiește materia sonoră și ferește imaginația de mersul dezordonat spre care o poate împinge anarhismul propriu tumultului sufletesc. Putem spune împreună cu Th. W. Adorno că „această rigoare obiectivă a gândirii muzicale, care singură conferă marii muzici demnitatea sa, a solicitat întotdeauna controlul atent al conștiinței subiective a compozitorului. Elaborarea unei asemenea logici a rigorii muzicale în detrimentul perceperii pasive a sunetelor în aspectul lor senzual definește noblețea artistică, deosebind-o de amuzamentul culinar“. În virtutea acestei logici a construcției, implicată de un superior proces al creației, compozitorul încearcă, pe lîngă sentimentul de poet al sunetelor, senzația de arhitect (nu a fost muzica de atîtea ori definită ca o arhitectură fluidă?) sau pe aceea de inginer (la care făcea aluzie Enescu cînd se compara — à propos de Octet — cu „un inginer, lansînd peste fluviu primul său pod

suspendat”¹. Și aidoma inginerului sau arhitectului care, pentru a asigura desăvârșită soliditate construcției, trebuie să se cufunde într-un calcul minuțios, compozitorul nu poate să nu se comporte într-o anumită măsură ca un matematician. „Compozitorul — spunea Enescu — este un matematician, sau mai precis spiritul matematic îl stăpânește întocmai inteligenței infuze.” De notat că această reflecție aparține unui compozitor de cea mai romantică esență, aceluiași care definea muzica drept „un grai izvorât din inimă și menit să aducă dragoste”. Ceea ce dovedește că nu există nici o contradicție între mentalitatea romantică și imperativul prin excelență intelectual al construcției riguroase. Este o prejudecată, provenită din necunoaștere, opinia că romantismul ar slăbi organizarea formală a operei, că — sub presiunea conținutului afectiv — soliditatea acesteia s-ar destrăma. Nu despre așa ceva e vorba la romantici — cum simplist se crede — ci despre o neconținută adaptare a arhitecturii la necesitățile mereu înnoite ale expresiei; structurându-se însă altfel decât în operele curente, noua organizare arhitectonică creează, celor obișnuiți cu tiparele tradiționale, impresia deslînării sau infortității. Tocmai pentru că în romantism subiectivitatea afectivă capătă o amploare fără precedent, problema construcției se pune cu o acuitate de asemenea fără precedent, compozitorul romantic trebuind să găsească noi și noi tipare arhitectonice, adecvate ineditului, complexului, tulburătorului său mesaj emoțional. Și cu cât romantismul se va amplifica, trecînd în postromantism și apoi în expressionism, cu atît mai stringent va deveni pentru compozitor imperativul construcției. S-ar zice că muzica tipic

¹ Vezi de asemenea Honegger: „A scrie muzică înseamnă a ridica o scară fără a o putea sprijini de un perete. Nu există schemă: edificiul în construcție nu se ține în echilibru decât prin miracolul unui fel de logică interioară, a unui simț înăscut al proporțiilor. Sînt în același timp arhitectul și spectatorul operei mele...”

expresionistă a lui Alban Berg e un vulcan a cărui lavă incandescentă mătură din calea ei orice bariere formale : în realitate lucrurile sînt departe de a sta așa, muzica lui Berg fiind expresia unui calcul extrem de detaliat al organizării sunetelor — atît de detaliat, încît, după ce analiza, într-o scrisoare către Schönberg, structura concertului său pentru vioară, pian și 13 suflători, compozitorul adăuga : „Dacă toate acestea ar fi aduse la cunoștința publicului, reputația mea de compozitor ar scade în măsura în care ar crește cea de matematician“. Aceste preocupări matematico-arhitectonice, inerente procesului creator, favorizează înrîurirea compozitorului de către unele cuceriri ale științei contemporane : el poate constata că anumite legi ale naturii, descoperite de savanți și convertite în formule matematice, sînt raportabile și la fenomenul muzical ca arhitectură sau construcție sonoră. „Trebuie cunoscute aceste legi matematice care nu sînt, de altminteri, nici mai mult nici mai puțin decît expresia densă și strînsă a unui lanț de raționamente logice“ — spunea Iannis Xenakis, compozitorul care a preconizat valorificarea muzicală a calculului probabilităților, întemeind așa-zisa metodă componistică stocastică. „Stocastica, precizează Xenakis, creează posibilitatea unei viziuni fundamental filozofice. Ea permite mai întîi elaborarea plastică a unei viziuni, apoi conduce la cunoaștere.“ Marea bogăție de forme sonore ale lucrării sale *Achorripsis* este, printre altele, rezultatul aplicării legii evenimentelor rare, formulată de Poisson.

Clarviziune. Permanentă și încordată veghe intelectuală a compozitorului este o condiție esențială a reușitei artistice. Se impun ca valori durabile prin profunzimea și ineditul lor numai operele ai căror autori și-au trecut mijloacele prin sita unui exigent control estetic. Timpul este necruțător cu acei compozitori care, lipsiți de o superioară conștiință artistică, scriu cum le vine la îndemînă, uzînd de locuri comune, lăsîndu-se

duși de inerția conformismului sonor. Cum, de obicei, publicului îi face o deosebită plăcere ca, într-o muzică nouă, să recunoască intonații familiare (și plăcerea sa e cu atât mai mare cu cât e mai mic efortul intelectual necesar descoperirii acestor intonații) compozitorul se vede în postura unui Sfânt Antoniu, asaltat de irezistibile tentații. Neputându-se ridica la o înțelegere elevată a menirii artistului, mulți se lasă furăți de ispita succesului imediat și confecționează comercial cantități de muzică ușor valorificabilă și consumabilă : a compune este pentru ei un meșteșug, deschizător de drum spre câștig și carieră — obiective prea acaparante pentru a mai lăsa loc și timp pentru probleme de conștiință artistică. Unii compozitori practică acest conformism cu naiva convingere că, rostind truisme și dedându-se unor pseudoromantice efuziuni (care dau publicului nepretențios iluzia că este capabil să înțeleagă fără dificultate muzica modernă, ba chiar că a fost emoționat) fac operă socială, slujesc înalte idealuri ale umanității, fraternizează cu poporul, apără muzica de primejdiile unei fantomatice decadențe etc. : iluzie doveditoare a unei tipice carențe de luciditate și a cărei inconsistență viața nu întârzie s-o demonstreze, și încă fără cruțare (cum s-a întâmplat cu sutele de cantate, oratorii, uverturi, suite, simfonii dedicate aparent epocii noastre și spiritelor ei înaintate, dar concepute într-un limbaj în care epigonismul întindea mâinile banalității și vulgarității). Inregimentarea sub steagul conformismului care paralizază gândirea creatoare nu provine însă totdeauna dintr-o lipsă de luciditate : există și compozitori care știu că adevărata creație înseamnă descoperire, că valorile durabile se cuceresc printr-o eroică abnegație, că a cocheta cu gustul facil duce la degradarea talentului, că succesul răsunător obținut prin asemenea cochetare preludiază o inevitabilă și mortală tăcere care se va așterne asupra operei aplaudate, — dar aceștia nu găsesc în ei puterea să reziste curentului, de a respinge

tentația satisfacțiilor imediate, de a se călăuzi după comandamentele conștiinței cugetătoare. Nu oricui îi este dat să înțeleagă cu deplină luciditate rostul existenței sale ca creator și în același timp să realizeze neabătut tot ceea ce-i poruncește o gândire liberă de prejudecăți și imună la ispite. Pentru ca așa ceva să se întâmple clarviziunea intelectuală trebuie să fie dublată de o tenace voință etică.

Lupta pentru luciditate. Luciditatea se cucerește de către compozitor printr-o luptă neobosită cu inerția și comoditatea din el, printr-o cernere tot mai exigentă — în sensul purității stilistice — a ideilor. Care pagini din ciclul de cvartete op. 18 ale lui Beethoven ne impresionează cel mai mult? *Adagio*-ul din primul cvartet, *allegro*-ul cvartetului nr. 4 și celebra *La malinconia* (finalul) din al șaselea — adică acelea în care tânărul Beethoven, îmboldit de o forță din adâncuri misterioase, refuza să se mai conformeze docil tradiției lui Haydn și Mozart, descoperind modalități noi, mai adecvate pateticului său mesaj, în curs de cristalizare. Aceste pagini apar de-a lungul celor șase cvartete ca momente de iluminare ale unei gândiri deprinse a evolua în cadre prestabilite dar aflată pe punctul de a-și da seama că rațiunea ei de a fi constă în săparea unui drum propriu: rațiune, de care, în ciclul următor de cvartete (op. 59 — *Razumovski*), Beethoven se arată a fi devenit întru totul și fără șovăire conștient. Odată cucerită, luciditatea devine o a doua natură, exercitându-se cu spontaneitate și făcându-l pe compozitor refractar la sonoritățile de largă circulație care, aidoma expresiilor amplu uzitate, tind despotic să se substituie gândirii personale. Compozitorul ieșit învingător din lupta cu sine însuși își concepe creația sub semnul acelei mereu incandescente tensiuni pe care cu atîta intransigență o exprima Varèse spunînd: „Refuz să mă supun numai sunetelor deja auzite”. Tot timpul cît se desfășoară procesul componistic intelectul său

scrutător se va afla într-o stare de neîntreruptă veghe, pentru a bara drumul formulelor demonetizate, soluțiilor de minimă rezistență, expresiilor care nu traduc fidel gândul — dușmani ce pîndesc la tot pasul ideea pornită să se autodefinească ; atunci cînd ajunge într-un impas, din care mulți se salvează refugiindu-se în poncifele oferite de meșteșug și bagajul cultural al memoriei, el nu va merge mai departe, ci, ca Honegger, va părăsi masa de lucru și, instalîndu-se în fotoliul ascultătorului, se va întreba : „După ce am auzit cele ce precedă, ce mi-aș dori să urmeze pentru a-mi putea da dacă nu fiorul genialității măcar impresia reușitei ? Și încerc să găsesc urmarea, nu formula banală pe care fiecare o prevede ci, dimpotrivă, un element de împrăștiere, de activizare a interesului”. Biciuindu-și pînă la sfîrșitul vieții extrem de exigenta sa luciditate, Beethoven a izbutit să nu devină niciodată sclavul formulelor descoperite de el însuși, să-și înnoiască neconținut limbajul, într-un mod adesea derutant pentru contemporani. Iar în ultimele cvartete (opusurile 127, 130, 131, 132, 133, 135) — lucrări paradoxale nu numai pentru contemporani dar și pentru multe generații posterioare — exprimarea se arată tot timpul călăuzită și impulsionată de un spirit care, neputîndu-se menține multă vreme într-un anumit climat sau pe un anumit plan, face fără încetare cotituri și salturi, conducîndu-l pe ascultător — spre uimirea crescîndă a acestuia — din surpriză în surpriză. În continuarea tradiției beethoveniene, romanticii, postromanticii și modernii au dezvoltat cu o intransigență din ce în ce mai mare principiul neconținutei transformări a materialului tematic, culminînd cu variația continuă adusă de metoda serială ; refuzînd să repete identic o idee și preconizînd perpetua ei modificare, concepînd cu alte cuvinte compoziția ca pe o înșiruire de evenimente sonore mereu noi, curentele moderne radicale impun compozitorului o formidabilă concentrare intelectuală (de aici reproșul intelectualis-

mului) fără de care n-ar fi posibilă neîntrerupta primenire a substanței muzicale și ocolirea formulelor curente. Nu trebuie să se creadă că înainte de Beethoven gândirea nu s-ar fi aflat pe un prim plan în activitatea compozitorului, că la Machaut, la Palestrina, la Bach, la Gluck creația ar fi depins într-o mai mică măsură de efortul intelectual (ceea ce, pentru unii, ar echivala cu o virtute : muzică — chipurile — spontană, neumbrită de speculațiile unui spirit cerebralizat pe care, cum se știe, mulți le-au reproșat ultimelor cvartete de Beethoven). Muzica postbeethoveniană se deosebește de cea prebeethoveniană numai prin aceea că, în cadrul ei, gândirea își caută o altă logică și că evoluția ei în timp se produce cu o viteză sporită. Compozitorul veritabil nu s-a putut însă niciodată lipsi de lumina intelectului clarvăzător : cum ar fi putut firava monodie gregoriană să cunoască peripețiile epocii polifonice și apoi ale celei armonice, cum s-ar fi putut constitui și dezvolta orchestra simfonică, cum și-ar fi putut muzica alcătui vastul său repertoriu de genuri și forme dacă n-ar fi existat această strădanie neobosită a marilor artiști de a descoperi sonorități și structuri noi, de a le elabora temeinic, de a le purifica de modalitățile vechi sau de a le contopi cu ele ? Aș sugera celor ce cred că în veacul al XX-lea crearea muzicii a devenit un act prea rațional să studieze atent mentalitatea compozitorilor din vremea înfloririi polifoniei (secolele XIV, XV, XVI) ; rămânând uimiți de caracterul speculativ al preocupărilor lor, de altă natură dar nu mai puțin intense decât ale contemporanilor noștri, ei își vor da seama că nu secolul XX a inventat reflexivitatea (fie ea chiar și foarte aridă) în procesul componistic și vor înțelege de ce în secolul XVIII un Leibniz putea defini muzica drept „exercițiu de aritmetică al sufletului care nu știe să numere“, iar Rameau considera că „muzica este o știință care trebuie să aibă reguli simple“, că „aceste reguli trebuie extrase dintr-un principiu evident, iar acest

principiu nu poate fi cunoscut fără ajutorul matematicilor". Când vedeau în speculația matematică o parte integrantă a gândirii componistice, un Enescu, un Berg sau un Xenakis nu descopereau așadar nimic nou, ba din contră se situau pe făgașul unei tradiții, pe al cărei fir cercetătorul curios poate coborî pînă în timpurile lui Pythagora.

Preț al marilor înfăptuiri, al progresului muzicii, luciditatea mereu trează a conștiinței generează în același timp o dureroasă tensiune. „Mulți oameni și-l imaginează pe compozitor ca pe un privilegiat, petrecîndu-și viața pe un pat de trandafiri — spunea Enescu. O, iluzie! În ceea ce mă privește, îl voi descrie ca pe un om pradă torturilor ce erau aplicate odinioară martirilor". Aici poate fi găsită o explicație a incapacității unor muzicieni de a urma imperativele conștiinței lor artistice: nu se simt în măsură să suporte chinuitoarea încordare implicată de acestea. Putem intui intensitatea rezistenței solicitate din spectacolul trist oferit de unii compozitori de geniu care, după o strălucită ascensiune, eșuează obosiți în autopastișare, dovedindu-se a nu mai fi în stare de acea concentrare care-i dusesese cîndva la uimitoare descoperiri: cazul lui Șostakovici este, în această privință, dintre cele mai tipice. Lupta neobosită cu inerția și comoditatea este deci necesară nu numai cuceririi dar și păstrării lucidității. Dacă muzicianul simte că nu dispune de puterile fizice trebuitoare unei asemenea lupte, este preferabil să-și impună tăcere asemenea lui Rossini — care a dovedit sub acest aspect multă decență etică și artistică — decît să apară ca umbra jalnică a unei forțe stinse, a cărei amintire nu poate fi decît întunecată prin această încăpăținare de a vorbi cu orice preț, chiar dacă nu mai ai nimic de spus.

„Indeletnicire metafizică tainică a sufletului care nu știe să filozofeze.” Gîndind într-un mod care prezintă analogii cu preocupările arhitectului, inginerului, mate-

maticianului, compozitorul ascultă însă, mai presus de orice, de imboldul spre un țel ce transcende caracterul arhitectonic, constructiv, matematic al combinațiilor de sunete. Compoziția muzicală este într-adevăr, așa cum s-a spus, arta de a gândi prin sunete dar, într-un proces de autentică creație, sunetele se organizează sub imperiul necesității compozitorului de a-și limpezi și obiectiva atitudinea sa față de viață, felul cum înțelege sensul acesteia. Doar aparența poate fi uneori aceea a unui joc formal gratuit; în realitate, chiar dacă nu-și deliberază intențiile creatoare, compozitorul înlănțuie și combină sunetele pentru a spune ceva ce se află dincolo de sonor, deasupra lui. Menuhin îi era recunoscător lui Enescu pentru a fi învățat de la el să înțeleagă muzica „și dintr-un alt punct de vedere, mai profund decât cel muzical” — adică, precizăm noi, din punctul de vedere al acelei năzuinți spre o lume spirituală transcendentă sonorului.

Este o năzuință *immanentă* actului componistic. Când Beethoven și-a conceput cvartetul op. 74 el nu a făcut declarații care să ateste că ar fi urmărit altceva decât să scrie un cvartet în mi bemol major, dar din desfășurarea părților reiese cu absolută evidență că întreaga construcție a țîșnit din dorința de a exprima zbuciumul unei conștiințe care, suferind pînă la deznădejde într-o singurătate apăsătoare (*Adagio*), știe să se smulgă durerii printr-o mișcare psihică energetică (*Scherzo*), dar nu pentru a se lăsa dus de valurile amăgitoare ale unui optimism facil, ci pentru a găsi seninătatea contemplației resemnate, acea bucurie spiritualizată și liniștită a creației, pe care le evocă în variațiile allegretto-ului final; arta — iată suprema înțelepciune, suprema satisfacție, suprema mîngîiere — și Beethoven, ca un nou psalmist, își înstrunează harfa (este de altfel cvartetul „harfe-lor” I) făcînd ca de sub degetele sale să se înalțe cîntul împăcării luminoase cu sine. Caracterul temelor, felul de a le confrunța și dezvoltă, structura armonică și

pulsația ritmică, procedeele instrumentale (printre care sugestivul pizzicato, amintind sonoritatea harfei), organizarea formei muzicale, cu libertățile ei mai mari sau mai mici față de tiparele clasice — toate se supun acestui mesaj care direcționează din adâncuri de conștiință, enigmatice poate chiar și pentru autor, actul creației componistice.

Năzuința de a contura prin sunete o anumită atitudine față de viață nu trebuie circumscrisă la muzica așa-zisă expresivă, adică cea constând din alternarea unor afecte reliefate și contrastante care se înlanțuie într-un tot aproape programatic. Chiar făcând operă de muzică „pură” sau arhitecturală, compozitorul, dacă bineînțeles are ceva de spus, este ghidat de o intenție transcendentă construcției sonore: *Arta fugii* de Bach nu este doar un ingenios exercițiu contrapunctic — cum este adesea înfățișată, uitându-se că un artist ca Bach, la amurg de viață, nu se putea deda unui joc mai mult sau mai puțin scolastic, că, în pragul intrării sale în eternitate, orice conștiință sensibilă, și mai ales una genială, „nu mai are decât o dorință pe lume: să tălmăcească pînă în ultima clipă ceea ce freamătă în ea, să stoarcă pînă la ultima picătură sucul rodului sălbatic pe care anii l-au copt” (Enescu). Uimitoarea înșiruire a celor 15 fugi și 4 canoane, derivate toate din aceeași temă, este în fond cel mai romantic imn înălțat rațiunii pentru forța ei de a plăsmui, construi și domina, forță cu adevărat demiurgică. Cum să nu cînte Bach lumina intelectului uman cînd ea continua să strălucească în spatele privirilor stinse și într-un trup aproape prăbușit? Semnificația adîncă a acestei lucrări, care pare a nu-și propune altceva decât demonstrarea unei uluitoare măiestrii contrapunctice, îți apare și mai limpede cînd privești ultima pagină a partiturii, rămasă neterminată, pe care unul din fiii compozitorului scrisese: „murind, I. S. Bach își întrerupse aici lucrul” — și fraza muzicală rămîne suspendată ca și cum lumina care își împrăștiase generos

razele ar fi fost brusc, nemilos scurtcircuitată. Raționalismul *Artei fugii* nu numai că nu reprezintă, așadar, o dezumanizare a expresiei dar crește din cea mai dureroasă umanitate, ca o manifestare a demnității și forței omului în fața destinului¹. Deși aparținând unui alt gen de muzică decât *Matthäus-Passion* bunăoară, *Arta fugii* nu este principial deosebită de acest emoționant oratoriu în care Bach dădea expresie aceleiași profunde venerații pentru spiritualitatea oțelită de o înțelepciune care stăpânește durerea și purifică suferința; singura deosebire este că în *Arta fugii* elementul confesiv-emoțional se află în umbră, pe primul plan fiind împinsă noblețea și limpezimea unei gândiri sigură de sine, de nezdruccinat. Această problemă pe care o pune muzica lui Bach are o semnificație mai generală: să nu ne grăbim a lua creațiile cu un profil prin excelență arhitectural, cum sînt cele ale lui Hindemith, Webern, Stravinski, drept manifestări ale gratuității estetice în procesul creației. Orice autentic compozitor dă un sens superior activității sale, îi atribuie o funcție socială importantă și nu poate fi mai dureros jignit decât atunci cînd este privit ca un producător de distracții; Hindemith, Webern, Stravinski nu au putut așadar, chiar într-o muzică aparent „pură”, să nu pună ceva din gravitatea cu care și-au înțeles rostul în viață. Nu formalismul sau divertismentul au constituit pîrghia estetică a creației lor, ci o viziune raționalistă a existenței care, de altfel, atunci cînd este sincer și intens trăită, își are nu numai frumusețea dar chiar romantismul ei (și în această privință cei care l-au denumit pe Bach „romanticul polifoniei” au fost întru totul întemeiați). Interpreții mai știu că întotdeauna în arhitectul Bach

¹ Această superioară justificare a raționalismului muzical este însă ignorată de către cei care se grăbesc să identifice prezența ougetării suverane cu o pretinsă piendere sau diminuare a omenescului ca și cum capacitatea de a gândi și de a subordona totul imperativelor rațiunii n-ar fi cel mai înalt atribut al omului.

trebuie găsit și relevat poetul filozof Bach și de aceea când Menuhin, cu ansamblul său, cântă *Ofranda muzicală* sau Vanda Landovska *Clavecinul bine temperat* ei dezvăluie tot ce este patetică vibrație umană, ascunsă în grandioasele și doar aparent glacialele construcții sonore (ceea ce rămâne pe deplin valabil și pentru reprezentanții „raționalismului” modern: oricât ar fi ei de „cerebrali”, Hindemith, Webern sau Stravinski conving doar în măsura în care și-au găsit tălmăcitori capabili a dezvălui fiorul uman ascuns — și uneori foarte bine ascuns! — în opera lor). Hubov vedea în creația lui Bach un echivalent muzical al filozofiei leibniziene a monadelor¹; Ralea făcea o analogie între marele compozitor și Kant; personal cred că în muzica lui Bach își găsește întruchiparea mai degrabă idealul etic preconizat de contemporanul său Spinoza. *Etica* acestuia îl ține pe cititor la distanță prin modul ei de demonstrație bazat în chip exclusiv pe metoda geometrică a axiomelor și teoremelor, cam tot așa cum îl ține muzica lui Bach pe ascultătorul încă neobișnuit cu rigorea și sobrietatea discursului său. Dar o dată înlăturată sfiala care-l împiedică pe cititor să forțeze porțile acestor fortărețe scolastice, o dată ce pătrunde în intimitatea gândurilor spinoziene, el își dă seama că toată această impunătoare construcție geometrică, cu înfățișare atât de rigidă, a izvorât din dorința autorului de a rezolva în modul cel mai logic, cel mai convingător, problema de căpetenie a vieții omului: cum poate fi atinsă fe-

¹ „Teza lui Leibniz: «Să obținem cu ajutorul intelectului determinarea spre ceea ce este mai bine — iată gradul cel mai înalt de libertate...» ar putea servi ca un «epigraf», ca o regulă călăuzitoare în activitatea componistică a lui I. S. Bach. Principiul filozofiei lui Leibniz — «monada» — este în fond expresia filozofică a înțelegerii temei muzicale de către Bach (a «temei germene»). Dezvoltarea «continuă» («dezvoltarea prin sine») a tematismului lui Bach este bazată pe acel «principiu al activității care nu cunoaște repaos», pe care Feuerbach îl considera drept o trăsătură caracteristică a filozofiei lui Leibniz.” (G. Hubov, *Bach*, București 1960).

ricirea ? — cea mai umană, cea mai emoțională problemă care poate frământa conștiința. Excesivul raționalism al formei nu este decît un tribut plătit de Spinoza interesului general care-i cuprinsese pe gînditorii epocii pentru metodele de investigație și expunere ale matematicii și mecanicii, științe ce ajunseseră să cîștige un înalt prestigiu în vremea aceea. Mai mult decît atît : din lectura *Eticii* îți dai seama că Spinoza cunoștea din proprie experiență afectivă forța, complexitatea, nuanțele cele mai intime ale sentimentelor, influența pe care acestea o exercită asupra vieții spirituale a omului. Altfel n-ar fi putut crea un tablou atît de înfricoșător al ravagiilor pe care atotputernicia afectelor le produce în sufletul omenesc, așa cum a zugrăvit în penultima secțiune a cărții sale, intitulată *Despre sclavia omului sau despre puterile afectelor*. Dar tocmai pentru că își dădea seama că pe această cale fericirea este cu neputință de atins, preconiza Spinoza acea necruțătoare supremație a rațiunii care să țină în frîu pornirile oarbe ale afectivității. Nu însă un intelect uscat și rece contrapunea Spinoza irezistibilului tumult emoțional — aceasta ar fi dus la o sărăcire a vieții sufletești și totodată n-ar fi rezolvat problema înfrîngerii puterii distrugătoare a afectelor — ci năzuința de a cunoaște, devenită necesitate a afectivității, activitatea intelectuală transformată în declanșator și mobil al vieții noastre emoționale — ceea ce filozoful olandez denumea „dragoste intelectuală pentru adevăr”. Numai cînd omul va fi liber de tirania afectelor, cînd în viața sa sufletească va domni rațiunea lucidă aducătoare de liniște și seninătate, va putea el cunoaște adevărata fericire. Acesta este sensul ultimei părți a *Eticii*, intitulată *Despre puterea intelectului sau despre libertatea omului*. Am făcut această digresiune spinoziană pentru că locul pe care principiul rațional îl ocupă în gîndirea muzicală a lui Bach este identic : rațiunea este la Bach suverană și atotputernică nu pentru că neagă în chip orgolios furtunile sufletului ci pentru

că le domină, nu pentru că rămîne surdă la întrebările pătrunse de înfiorare ale acestuia, la problemele grave ale conștiinței ci pentru că le ascultă, le înțelege și le rezolvă cu cea mai adîncă înțelepciune.

Dacă pornim de la premisa că nu există creație majoră și durabilă fără o gîndire superioară, în altă lumină ne va apare opera unor muzicieni de geniu reputați prin candoarea și spontaneitatea cuceritoare a firii lor, acei muzicieni pe care unii îi laudă iar alții îi critică pentru a nu-și fi complicat existența cu probleme speculative. Faptul că nu și-au conceptualizat trăirea nu i-a făcut pe un Schubert, pe un Chopin, pe un Bruckner mai puțin reflexivi ca muzicieni; aparența ușurinței divine (de altfel rod al unui migălos travaliu: Chopin depunea în elaborarea compozițiilor sale o trudă extenuantă și desnădăjduită, contrastantă cu modul spontan în care le schița, iar Bruckner nu mai ostenea în a-și reface simfoniile în chinuitoarea lui căutare a unei expresii perfect adecvate idealului prefigurat) exprimă la ei nu absența problemelor de conștiință sau de construcție ci pur și simplu noblețea serafică a gîndirii și sensibilității. Acestor spiritualități serafice nimic din ce-i omenesc nu le-a fost străin. Luminozitățile, candorile, extazurile, jubilațiile exprimă nu fericirea „celui sărac cu duhul” (există și o asemenea muzică...) ci visul după un ideal, după acel ideal ce pîlpîie printre negurile unei existențe al cărei tragism Schubert l-a evocat în *Neterminata*, Chopin în *Balada* în sol minor, Bruckner în *Simfonia a VII-a*. Naivitatea acestora este căutare a purității din perspectiva a ceea ce Schiller denumea atitudine „sentimentală” (în opoziție cu cea „naivă”), perspectivă care, tradusă în limbajul secolului al XX-lea, este aceea a intelectualului muncit de întrebări neliniștitoare. Dacă ne gîndim la motivele interrogative — febrile și convulsionate — care abundă la Schubert și Chopin, la sentimentul dizolvantei singurătăți care-i însoțește ca o umbră, la venerația lui Bruckner pentru muzica lui

Wagner, această expresie tipică a conștiinței filozofice turmentate — (de care de altfel a fost puternic influențat și căruia i-a dedicat *Adagio*-ul din „a VII-a”) — ne vom da seama de netemeinicia imaginii acestora ca spontaneități pure și străine de reflexivitate. Da, ca om, Bruckner a fost de o angelică simplitate dar când ascuți andantele Simfoniei a IV-a (*Romantica*) îți dai seama că această aparență nu-l împiedică să gândească la cea mai înaltă tensiune. Sînt artiști — și desigur Mozart rămîne prototipul lor — care știu să vorbească despre cele mai serioase probleme ale vieții fără să se crispeze, păstrînd pe buze un surîs, de obicei voalat de o ușoară tristețe (semnul durerii învinse!). Capacitatea lor de gîndire nu este prin nimic inferioară celei exprimate în operele de orientare declarat (sau ostentativ) filozofică : spre deosebire de Bruckner bunăoară (care nu cred să fi scris măcar un articol, toată viața lui) Liszt era și un eminent spirit teoretic (în a cărui gîndire influența hegeliană este cît se poate de evidentă) iar în muzica sa „filozofează” după toate regulile gravității romantice, dar nu-ți trebuie decît o elementară inițiere pentru a nu pune *Preludiile*, și nici măcar *Faust-Symphonie* deasupra oricăreia dintre simfoniile lui Bruckner. Ca să nu mai vorbim de complexitatea arhitecturală a unei sonate de Schubert sau Chopin, a unei simfonii de Bruckner : din pură și divină inspirație, fără o neobosită prezență a intelectului care conduce ideea și organizează întregul, acestea nu ar fi putut lua naștere.

Dacă lui Beethoven sau lui Schubert, lui Chopin sau lui Bruckner li s-ar fi vorbit într-un asemenea spirit despre muzica lor, ei ar fi rămas desigur mirați : ar fi spus, probabil, că nu și-au pus astfel de țeluri, că nu s-au gîndit nici o clipă să facă filozofie, — disciplina aceasta fiind mult mai pe măsura lui Kant sau Hegel — că dorința lor n-a fost decît să scrie muzică și, eventual, să pună în această muzică tristețea unei iubiri neîmpăr-

tăsite sau bucuria unui vis realizat. Faptul că mulți compozitori nu premeditează muzicii lor semnificații filozofice (pe care alții, adesea postum, le descoperă) nu diminuează însă caracterul reflexiv al procesului compozitiv. Îndoielile privitoare la sensul filozofic al creației muzicale dispar din momentul în care îți devin clare compatibilitatea dintre reflexivitate și starea de exaltare din care se nasc capodoperele, conținutul intelectual al unei tensiuni psihice cu aparențe de iraționalitate. Cugătarea compozitorului nu este identică cu cea a filozofului conceptual (deși între ele — cum vom vedea — sînt mai multe puncte de contact decît se crede), ea exercitîndu-se pe un teren de spontaneitate, de combustione afectivă, de intensă participare a forțelor subconștientului ; dacă activitatea reflexiv-filozofică a compozitorului nu se remarcă totdeauna, aceasta ilustrează nu absența ei, ci dificultatea de a o disocia din complexul de elemente iraționale cu care se întrepătrunde intim. Luciditatea compozitorului este o luciditate sui generis, clarviziunile ei putîndu-se produce la temperaturile cele mai înalte și neimplicînd detașarea de subiectivitate sau respingerea chemărilor din subteranele psihicului¹. Schopenhauer îi compara pe muzicieni unor ființe mediumatice : aduse în stare de transă, ele rostesc și revelează adevăruri cutremurătoare pe care n-ar fi capabile să le spună cînd sînt treze. Dînd la o parte ceea ce șchioapătă în această comparație, putem reține

¹ Despre caracterul intuitiv, spontan și imanent al gîndirii filozofice în creația compozitivă, Lunacearski a făcut o reflecție ce mi se pare întru totul actuală : „Fiecare autentic muzician, fiecare mare compozitor este și poet, iar fiecare compoziție este, desigur, și operă poetică și, într-un anumit grad, chiar filozofică, dat fiind că orice poezie profundă, care se face ecou al unor mari trăiri sufletești, este, mai mult sau mai puțin, înrudită și cu atitudinea omului față de lume, cu atît mai mult cu cît știm foarte bine că filozofia nu este numai observare și reflecție asupra datelor experienței conform legilor logicii, dar și percepere intuitivă a lumii, majoritatea filozofilor fiind în fond poeți care și-au scris poemele lor despre lume.” (*Despre Scriabin*).

însă ideea caracterului spontan propriu reflexivității compozitorului : el gîndește despre existență sub imperiul naturii însăși a procesului componistic care — cum vom vedea, în virtutea specificului muzical — are un caracter prin excelență filozofic. Compozitorul poate detesta filozofia conceptuală dar în schimb — și fenomenul e cît se poate de curent — el are sentimentul că ceea ce scrie pe hîrtia cu portative îi este șoptit sau poruncit de o forță mai puternică decît el, de o necesitate inexorabilă a spiritului. „Crezi că mă gîndesc la o mizerabilă de vioară cînd spiritul îmi ordonă ce trebuie să scriu ?” îi spunea Beethoven violonistului Schuppanzig. Enescu gîndea aproape identic : „Îndrumat de o idee, o putere nevăzută îți înșiruie imaginile, ți le împletește, ți le urzește”. Compozitorul își închipuie că nu face decît muzică, nu manifestă nici un fel de veleități de a rivaliza cu un Kant sau Hegel și iată că, totuși, de sub pana sa, ies adevărate revelații asupra omului și naturii, vieții și morții, existenței și destinului. Împrejurare care îl determina pe Schopenhauer să modifice cunoscuta definiție leibniziană a muzicii din : *musica est exercitium arismeticae occultum nescientis se numerare animi*, în : *musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophare animi*.

Cuvîntul clarificator. Materialul muzical favorizează prin chiar specificul său elanul gîndirii compozitorului spre înălțimile generalizărilor universal-umane. Nefiind figurativă, ca pictura sau poezia, muzica se realizează în toată plenitudinea menirii sale atunci cînd compozitorul face din interioritate și explorarea abisurilor ei pîrghia creației ; a medita asupra existenței, a încerca să-i dezvăluie sensurile, a se comporta, cu alte cuvinte, ca un filozof este de aceea chemarea sa nu numai cea mai înaltă dar și cea mai firească. Beethoven intuia această chemare : „A zugrăvi — spunea el — este apanajul picturii. În privința aceasta poezia se poate socoti și ea norocoasă, în comparație cu

muzica ; domeniul ei nu este atît de limitat ca al meu ; în schimb, însă, al meu pătrunde mai adînc în alte zone ; şi nu e chiar atît de uşor să ajungi pe meleagurile împărăţiei mele“. Meleaguri asupra cărora Beethoven aruncă o destul de limpede lumină cînd spune că muzica este o revelaţie mai înaltă decît înţelepciunea, ba chiar decît filozofia, că cel ce va înţelege sensul muzicii lui se va ridica deasupra ticăloşiilor în care se tîrăsc ceilalţi.

Pe de altă parte însă, compozitorul resimte ca pe o insuficienţă această forţă generalizatoare a limbajului său, generalitate însemnînd şi echivoc. În conştiinţa lui se plămădesc şi gânduri pentru a căror rostire pînă la capăt sunetele muzicale singure nu sînt de ajuns. În asemenea clipe compozitorul — din „sferele lui albastre“ — îl priveşte cu invidie pe poet care poate împinge precizia ideatică a expresiei oricît de departe doreşte. Din această aspiraţie spre limpezirea intelectuală a mesajului său filozofic ia naştere fenomenul pe care l-a surprins Wagner la Beethoven. Dîndu-şi seama mai limpede decît toţi predecesorii săi că „muzica pură... nu poate să dea singură reprezentări determinate, exacte, ale omului material şi moral determinat“, Beethoven încearcă în Simfonia a V-a „să ducă expresia muzicii sale aproape pînă la rezolvarea morală, dar totuşi fără a o exprima în mod absolut“. Simfoniile a VI-a şi a VII-a reprezintă paşi înainte pe drumul intensificării forţei şi expresivităţii etice a muzicii. Experimentînd toate posibilităţile de expresie ale muzicii, Beethoven se vede ajuns „la punctul în care navigatorul începe a arunca sonda pentru a măsura adîncimea mării, punctul unde simte, sub ape, profilarea ţărmului noului continent. Este momentul cînd el trebuie să se decidă dacă va reveni spre oceanul fără fund sau va arunca ancora în noul ţărm. Nu un simplu capriciu de navigator îl împinsese pe maestru atît de departe în larg ; trebuia şi voia să abordeze noua lume spre care întreprinsese această tra-

versare. Azvîrli cu putere ancora și această ancoră fu *Cuvîntul*. Nu era însă un cuvînt oarecare, insignifiant, aidoma celor rumegate în gura cîntărețului la modă, ca un simplu cartilaj al sunetului vocii; era cuvîntul necesar, atotputernic, rezumînd totul și în care se poate vărsa torentul impetuos al sentimentului izvorît din inimă; portul sigur pentru rătăcitorul neliniștit; lumina care strălucește în noaptea dorinței infinite. Cuvîntul pe care omul răscumpărat îl smulse din fundul sufletului său și pe care Beethoven îl așeză ca pe o coroană în vîrfurile compoziției sale, acest cuvînt fu: *Bucurie!* Și prin acest cuvînt el strigă oamenilor: „Fiți îmbrățișați, milioane! Un sărut lumii întregi”. Experiență retrăită de Mahler cînd compunea Simfonia a II-a: „Cînd concep o frescă muzicală mă apropiu de un punct în care trebuie să recurg la cuvînt ca purtător al ideii mele muzicale. Asemănător trebuie să fi simțit și Beethoven cînd a compus Simfonia a IX-a.”

Vorbind despre însoțirea muzicii de cuvînt nu avem în vedere compozițiile destinate a ilustra un peisaj, o povestire; cu toate performanțele de ingeniozitate descriptivă care le reușesc, ele reprezintă un fenomen de îngustare a posibilităților și menirii muzicii, mai ales atunci cînd autorii lor nu țin seamă că muzica este — cum zicea Beethoven — „mai mult expresie a trăirii decît pictură”. Ne referim la acele cazuri cînd cuvîntul țîșnește spontan din gîndirea muzicală ca o prelungire clarificatoare, ca o punte aruncată spre țărmul ideii pregnant determinate. Dacă în poemul simfonic *Vox maris* — una din ultimele sale lucrări — Enescu își propune să evoce dezlănțuirea unei furtuni și pieirea, în adîncul apelor răscolite, a marinarului care sărise în ajutorul celor aflați în primejdie — o face nu pentru a coborî de la înălțimile intelectuale la care îi plăcea să planeze (Enescu, se știe, a frecventat extrem de rar programatismul descriptiv, chemarea majoră pe care o simțea în el fiind aceea a meditației existențiale, a lumii

esențelor, a visului înaripat) ci, dimpotrivă, pentru a accentua caracterul filozofic al mesajului său. Plecând de la o concepție instrumental-sinfonică a ceea ce urmărește să spună, Enescu introduce vocea umană, aducătoare de precizie rațională, din când în când pe parcurs și atât cât este necesar pentru ca ideea să iasă din nebuloasa afectivității nedeterminate. Atmosfera de liniște încordată, misterioasă pe care o schițează expunerea prelungită a primei teme de către orchestră este străpunsă de recitativul tenorului, adevărat *motto* al lucrării : „Nu vreau să îndur întunecatul chin al morții voastre, pământeni ! Vreau ca atunci când sângele-mi va îngheța în vine, din supremul potir al mării să sorb amarul cu gustul lui puternic“. Intervenție extrem de lapidară, dar suficientă pentru a face ca din enigmaticul fluid muzical să se cristalizeze o presimțire tragică, proiectată pe grandiosul fundal marin care este luat aici, desigur, ca simbol al abisului neființei. Vocea tenorului se mai aude o dată în cursul dezvoltării, când apele torentului muzical se învolburaseră : „Marinari, îmbarcarea !“ — răspuns înfrigurat la o chemare disperată. Culminația tragică a dramei simfonice își va dezvălui fără echivoc sensul. Cuvintele nu mai sînt, de aceea, necesare : acel *Miserere domine*, cu angoasă rostit de către soprană, nu aduce de fapt o precizare — este formula funebră rituală, inclusă în țesătura simfonică pentru a da o rezonanță solemnă funestului deznodămînt. La aceste punctări se reduce intervenția programatică a cuvîntului dar, odată epuizat rolul acestuia, compozitorul nu renunță la aportul estetic al vocii umane, pe care o tratează ca instrument obligat : corul mut, amintindu-l pe cel din paradisiacul final al Simfoniei a III-a, contribuie la nimbul de sublimă resemnare și reculegere care aureolează jertfa, după ce, pe parcursul poemului, avusese cîteva sugestive exclamații menite a accentua dramatismul unor situații (ca de pildă strigătul îngrozit, în momentul catastrofei). Literaturizarea expresiei enesciene are însă

un cu totul alt caracter decît în muzica descriptivă curentă, a cărei estetică imitativă e atît de tipic întruchipată de poemul simfonic straussian. Nu de la imperativele programului pornește compozitorul — spre deosebire de atîția confrăți ai săi care remorcau muzica literaturii — ci de la o necesitate a conștiinței cugetătoare. El a vrut nu să illustreze o poveste ci să împărtășească semenilor săi anumite reflecții asupra existenței umane, esența unei zbuciumate experiențe sufletești. Este înțelepciunea amară a celui care s-a dăruit fără să primească ceva în schimb, care vede cum gura neantului se pregătește să înghită iremediabil toate iluziile și generozitățile. Viața ne ispitește să intrăm în marea vîltoare, să-i dedicăm energie, abnegație, credință, pentru ca din toate acestea, atunci cînd destinul le fulgerează, să nu rămîna decît cenușă. Omul tinde spre înfrățire și solidarizare cu ceilalți dar, mai devreme sau mai tîrziu, el constată că este singur într-un univers absurd, în mijlocul căruia găsește doar ostilitate — în cel mai bun caz indiferență : oceanul care s-a dezlănțuit cu furie pentru a-și recăpăta calmul de îndată ce pîntecul său a devorat jertfa umană („Marea și-a înghițit prada. Sătulă, își recapătă liniștea. O jertfă care a potolit mînia zeilor mării“ — comentează Enescu în *Amintiri*). Această condiție tragică a omului este privită de muzician cu o nobilă resemnare, din care nu lipsește mîndria pentru forța și măreția omului, chiar atunci cînd știe că va fi strivit de ele. Vibrează însă în această conștiință a grandorii umane și chinuitoarea neliniște pe care spectrul fatalității tragice nu poate să n-o trezească într-o inimă îndrăgostită de viață : de aici acel freamăt lugubru al percuției din ultimele măsuri ale muzicii, după ce coda își desfășurase splendida ei frumusețe imnică (ceea ce face posibile unele apropieri între viziunea enesciană și un anumit existențialism, mai ales cel tragic-eroic propriu gîndirii unui Camus). Ar fi ridicul să încercăm a da certificate de justete sau a pune notă acestei filozofii.

Ceea ce se poate spune — și reprezintă de fapt esențialul — este tulburătoarea sinceritate cu care Enescu împărtășește semenilor săi aceste reflecții. Sinceritate provenită din faptul că — așa cum spune compozitorul — „eu însumi mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, am văzut tot ce voi descrie”. Mesajul enescian, cu adânci rădăcini autobiografice (ceea ce nu-i diminuează universalitatea, căci Enescu știe să dea individualului rezonanțe general-umane) ne face să ne reamintim sumbra confesiune ce a precedat sfârșitul : „Cele două războaie au fost catastrofe universale, iar viața mea nu este decât o catastrofă individuală”. Pornind nu de la literatură ci de la un imbold muzical-reflexiv, compozitorul și-a conceput programul într-un mod aparte. Este semnificativ că nu și l-a împrumutat — cum fac cei mai mulți — ci și l-a alcătuit singur : a avut nevoie nu de un impuls din afară pentru gândirea sa ci de o completare a acestei gândiri printr-o proiectare a ei spre afară — ceea ce numai el putea să facă. Simțea nevoia unui epilog la problematica din *Oedip*, epilog care trebuia să reprezinte concluzia dramaticei sale biografii umane și artistice și pentru a cărei răspică, neechivocă rostire nu se putea lipsi de precizările cuvîntului. Programului său îi vor fi deci străine pitorescul exterior și anecdotul, el fiind conceput ca o imagine cu vaste semnificații umane : concepția eminentă reflexivă a muzicii din *Vox maris* își pune astfel pecetea și asupra substanței literare a programului, înfruntarea dintre matelot și stihiiile marine apărînd ca expresie simbolică a eternului duel dintre om și destin. Pun aici punct unei digresiuni pe care mi-am permis-o din convingerea că o lucrare ca *Vox maris* exprimă excepțional de tipic specificul conținutului filozofic al procesului de creație la compozitor, natura problemelor care-l preocupă și originea lor lirico-autobiografică, rolul clarificator important al cuvîntului care totuși se subordonează necesităților și imperativelor muzicianului.

Spre lărgirea conținutului intelectual al muzicii. Asemenea intervenții episodice ale cuvîntului, oricîtă limpezime ar aduce ele, se pot însă dovedi insuficiente atunci cînd compozitorul simte intensificîndu-se substanța intelectuală a mesajului său. El va recurge atunci la o complexă metaforă literar-filozofică menită nu numai să ajute muzica a se apropia de lumea ideilor, dar și să o conducă spre adîncimile acesteia. Schönberg nu a compus opera *Moise și Aron* de dragul evocării biblice, ci pentru că voia să-și spună crezul său privitor la antagonismul dintre omul de gîndire și omul de acțiune, la raportul dintre geniu și colectivitate, la capacitatea omului de a învinge instinctele și a se dăruia ideii, la posibilitatea transducerii fidele și convingătoare a gîndurilor — crez în general reținut și sceptic. Prin intermediul exclusiv al sunetelor muzicale el nu putea însă comunica, în toată plenitudinea lui, acest crez și de aceea și-a luat în sprijin mitul ale cărui semnificații ar fi dat expresiei muzicale precizia filozofică dorită : Moise vrea să-i scoată pe evrei din robie și totodată să-i ridice la o viață spirituală superioară dar — fire intransigentă și nepriceput în ale retoricii — nu știe să se facă înțeles și iubit de popor și de aceea își ia ca purtător de cuvînt pe fratele său, abilul Aron, excelent orator, care însă, traducînd gîndul lui Moise, îl trădează. Pentru ca reflecțiile lui Moise, acest titan singuratic și neînțeles, să poată ajunge la ascultător în toată limpezimea lor intelectuală, Schönberg a conceput acest rol ca declamație vorbită : nevoia rațional-filozofică de expresie era atît de acută, încît își subordona aproape tiranic muzica. Schönberg nu făcea însă decît să continue o tradiție a dramei muzicale în care — încă de la Gluck — preocuparea pentru seriozitatea textului și claritatea rostirii lui era esențială : Wotan în *Walkiria* sau Arkel în *Pelléas și Mélisande* sînt adevărați mesageri ai compozitorului, meditațiile lor despre viață exprimînd concepția lui Wagner — respectiv a lui Debussy —

despre destinul uman. Concepută însă la aceștia ca declamație cîntată (Sprachgesang) reflecția filozofică riscă să nu ajungă la auditor din cauza muzicii care-l solicită mai intens și pe un alt plan. Ceea ce au reținut cei mai mulți comentatori ai lui Wagner din vastele monologuri reflexive ale eroilor săi (Marke, Wotan, Amfortas) a fost lungimea lor care dăunează tensiunii dramatice și slăbește interesul ascultătorului : nici vorbă să remarce profunzimea ideii pe care Wagner dorea s-o comunice cu precădere, chiar cu riscul de a încetini mersul acțiunii. Poate că Schönberg a fost mai consecvent față de principiu și totodată a croit un drum mai drept ideii spre conștiința auditorului, lăsînd vocii lui Aron precizia neechivocă a graiului vorbit. Soluție de care — fără să cunoască experiența schönbergiană — s-a apropiat și Enescu : în momentul paroxistic al dramei, cînd rostește cele mai răscolitoare gînduri, Oedip-ul său încetează să cînte, trecînd la declamație pură cu acompaniament orchestral. Apelul la vorbire, ca la suprem mijloc de precizare intelectual-filozofică, este însă doar un aspect — e drept, cel culminant — al dorinței compozitorului de a subordona muzica ideii. De fapt, în asemenea lucrări, și chiar cînd cuvîntul apare tot timpul îmbrăcat în veșminte muzicale, toate laturile limbajului se resimt de influența transfigurată a imperativului filozofic care, imprimîndu-le tensiune intelectuală, le abate pe alte drumuri decît cele știute și consacrate ca ducînd spre frumusețea muzicală divertisantă. Iată de ce mulți adversari ai intelectualizării muzicii și apărători ai purismului ei — de obicei comentatori înrobiți prejudecăților — dezaprobă acest fenomen : muzica ar fi amenințată, chipurile, să-și piardă independența, frumusețea și logica intrinsecă. Marii muzicieni însă, aproape fără excepție, nu s-au poticnit de asemenea prejudecăți și, atunci cînd aveau de spus ceva ce depășea granițele tradiționale ale muzicii, cînd auzeau irezistibila chemare a ideii, nu ezitau să facă apel la metafora filozofică limpezitoare și să-i

subordoneze totul, chiar dacă trebuiau să sacrifice rotunjimea formală, mîngîietoare pentru auz. Ei ştiau că opera muzicală nu va ieşi decît în câştig: „Cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic. *Graţie cuvîntului, gîndirea se poate formula.* Muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simţirii. Din îmbinarea cuvîntului şi a muzicii s-au născut şi se vor naşte opere divine, nemuritoare“ (Enescu).

Reconsiderare. Dacă vom înţelege poemul simfonic şi simfonia cu program, cantata şi oratoriul, opera, drama muzicală şi baletul prin prisma acestei necesităţi a compozitorului de a lărgi sfera artei sale şi de a-i îmbogăţi conţinutul de idei, într-o altă lumină ne vor apărea numeroase creaţii, străvechi sau mai recente, în care o mentalitate miop-pozitivistă n-a văzut şi nu vede decît ilustrarea unei povestiri, a unui şir de întîmplări, a unei intrigi. Ceaikovski făcea apel în simfonia *Manfred* la subiectul byronian nu atît pentru că îi oferea prilejul să evoce o furtună în Alpi sau o orgie în infern (se ştie că nu manifesta prea mare simpatie pentru muzica descriptivă), ci pentru că îi dădea posibilitatea să vorbească şi mai răspicat despre ceea ce îl frămîntă dintotdeauna: drama spiritului torturat de îndoieli şi nelinişti pe care nici frumuseţile naturii, nici mîngîierile iubirii nu i le pot risipi — aspect subliniat de altfel de compozitor în chiar programul introductiv, unde îşi prezintă eroul — după propriile-i spuse — „torturat de întrebările fatale ale existenţei, chinuit de o deznădejde mistuitoare“ şi care „trece prin cumplite suplicii sufleteşti“. Am dovedi mărginire văzînd în *Messia* doar evocarea muzicală a naşterii, patimilor şi învierii, cînd de fapt Haendel (spirit eminentamente reflexiv şi foarte puţin religios) a urmărit să sugereze simbolic milenara aspiraţie a omului de a se elibera de oprimare şi suferinţă. Nu trebuie desigur forţate lucrurile, căutîndu-se semnificaţii filozofice acolo unde nici vorbă nu poate fi de pre-

ocupări reflexive ale compozitorului. În „1812” — lucrare comandată stăruitor de autoritățile țariste — Ceaikovski n-a intenționat decât să sugereze fazele unei bătălii (ceea ce — cum aflăm din însemnările sale — nu i-a făcut deloc plăcere). Și în situația aceasta sînt nenumărate compoziții cu program în a căror realizare autorul n-a dorit altceva decât să „zugrăvească” aventurile lui Don Quijote, *Carnavalul animalelor* sau *O zi de vară într-o gospodărie agricolă*. Nu mai vorbesc de operele și autorii a căror gândire denotă incapacitate funciară de reflexivitate ; a le atribui cu orice preț semnificații superioare ar fi absurd : nu poți oferi o „pisică friptă drept pateu de iepure”, ar fi zis Hegel. A demonstra însă că *Flautul fermecat* n-a fost în concepția lui Mozart doar un agreabil basm muzical și că scriind *Mandarinul miraculos* Bartók a urmărit altceva, de un ordin mai elevat, decât ilustrarea muzicală a obsesiei erotice — mi se pare nu numai o necesitate estetică dar și o datorie etică față de memoria acestor mari muzicieni gînditori ca și a tuturor aceluia care se dovedesc a face parte din familia lor spirituală.

Intenții nedecarate, subtexte enigmatice. Cred că rolul metaforei poetico-filozofice, al reflecției deliberate, al premeditării intelectuale în conceperea compoziției muzicale este infinit mai mare decât reiese din considerarea operelor însoțite de text literar. Nu mi-am imaginat, ascultînd Concertul pentru *Ondes Martenot* și orchestră de Jolivet, că autorul ar fi urmărit altceva decât să experimenteze posibilitățile acestui îmbietor instrument în cadrul unei lucrări de muzică pură ; pentru ca să aflu cu surprindere că Jolivet a avut și alte *arrière-pensées*, mult mai importante : „Conținutul emoțional, semnificația psihologică profundă pe care doresc să le exprim într-o operă erau precise în mine. Decurgeau din ideea care prezidase la compunerea celei de-a doua *Cosmogonii* : *Psyche*. „Sufletul decăzut se unește, după multe încercări, pentru totdeauna cu iubirea divină”.

Reluam astfel datele esențiale ale mitului lui Orfeu. Orfeu personifică în legenda sa inițierea primitivă, căderea și izbăvirea, adică cele trei părți ale marelui destin uman. În fine, ele ascultă de acest principiu : arta este mijlocul de a exprima o viziune a lumii, iar această viziune este o credință". Când Nadejda von Meck l-a întrebat pe Ceaikovski „ce a vrut să spună" în Simfonia a IV-a, acesta a expus o întreagă concepție despre lupta dintre om și destin, despre criza individualismului și posibilitatea soluționării ei, — concepție surprinzătoare pentru cel ce cunoaște această lucrare ca muzică pură, fără program. Câte simfonii, sonate, cvartete, nu vor fi având la originea lor o asemenea premeditare filozofic-programatică pe care, în genere, ne vine greu să o atribuim compozitorilor, iar atunci când o facem ne întrebăm dacă nu am comis cumva o vulgarizare ! Uneori compozitorul, părînd să facă, foarte cuminte, muzică pură, aruncă pe neașteptate cîteva cuvinte misterioase care dovedesc că el nu făcea cîtuși de puțin muzică pură, că era ghidat de intenții intelectuale foarte precise : bunăoară acel „Muss es sein ? — — Es muss sein !" — care însoțește motivele din finalul cvartetului op. 135 de Beethoven sau acel „Citește *Furtuna* lui Shakespeare !" azvîrlit lui Schindler cînd acesta — anticipînd curiozitatea Doamnei von Meck, deși nu era femeie ! — dorea să știe „despre ce e vorba" în sonata op. 57 (ceea ce îl făcuse pe Serov să-și exprime convingerea că Beethoven își construia fiecare sonată pe un subiect anterior elaborat). Ipoteza privitoare la premeditarea filozofic-programatică a operei și se pare și mai verosimilă atunci cînd Șostakovici, care nu a manifestat predilecție pentru genul programatic, face afirmații ca acestea : „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau unei sonate poate să nu declare programul acestora, dar este obligat să-l aibă ca bază ideologică a lucrării sale." Ce-i împiedică însă atunci pe unii compozitori să-și declare răspicat intențiile ? Ce l-a putut determina pe Ceaikovski, de pildă, să distrugă, ducînd cu

el în lumea umbrelor, programul Simfoniei a VI-a „Patetica” ? Probabil grija ca nu cumva prin asemenea declarații să îngusteze înțelegerea ascultătorului, să paralizeze participarea imaginativă a acestuia. Poate fi însă la mijloc și teama de efectul pe care l-ar putea avea precizarea intențiilor ascunse. Intuind în muzica lui Chopin „tunuri ascunse în flori”, Schumann adăuga : „Dacă puternicul monarh al nordului ar afla ce dușman periculos îl amenință în operele lui Chopin, în simplele melodii ale mazurcilor sale, el ar interzice această muzică”. Să nu ne lăsăm așadar induși în eroare de aparența aconceptuală a creației componistice, de rezerva și sfiala arătate de obicei de către compozitor atunci când se cere să facă publice gândurile care au generat opera. Tăcerile modeste, dar pline de tâlc, ale unor muzicieni ascund adesea o reflexivitate mai profundă decât a profesorilor gălăgioși de filozofie.

Muzică și concept. Dacă acceptăm că un autentic muzician nu poate să nu fie un gânditor — mai spontan sau mai deliberat — asupra vieții, va trebui să recunoaștem că strecurarea conceptului în activitatea sa creatoare este un fenomen de care nu-l desparte decât un pas. Că mulți nu l-au făcut sau nu-l fac, aceasta se explică tocmai prin străvechea și adânc înrădăcinata mentalitate care, inventînd o funciară incompatibilitate între muzică și reflecție, izolează artificial această artă de celelalte preocupări înalte ale spiritului uman. Nu vor „să-și aprindă lămpașul și să scruteze înțelesul psihic al vocabularului cu care-și clădesc cîntul : își închipuie că ar ucide emoția artistică.” (Romain Rolland). Nu-și dau seama că, în virtutea unei porniri imanente geniului artistic, „fac filozofie fără să știe” și că, întinzînd mîna meditației conceptuale, nu numai că nu își contrazic chemarea, dar o prelungesc, o amplifică, o îmbogățesc. Muzica lui Scriabin n-a avut nimic de suferit în intensitatea ei emoțională — a cărei forță atinge de altfel, uneori, o

acuitate expresionistă — de pe urma încercărilor compozitorului de a găsi echivalent muzical unor categorii ale dialecticii, încercări ce ne sînt astfel evocate de un contemporan : „Aleksandr Nikolaevici mi-a cîntat un şir întreg de piese mici — erau foarte interesante experienţe de exprimare muzicală a unor noţiuni ca : schimbarea, abstracţia, unitatea concretă, continuitatea, apariţia etc.” Iar Scriabin spunea : „Nu ştiu să existe ceva ce eu să nu pot exprima prin pian ; am sentimentul că, din aceste expresii disparate, aş putea crea un întreg sistem, cel puţin în sensul unui întreg lăuntric, şi că expresia muzicală este chiar mai precisă decît cea logică, deoarece găseşti în ea o inventivitate care nu există în noţiunile abstracte”.

Această disponibilitate faţă de solicitarea conceptului pe care compozitorul — mai ales de la romantism spre noi — izbuteşte din ce în ce mai frecvent să-l privească nu ca pe un duşman ci ca pe un stimulator al imaginaţiei, creează condiţii prielnice înrîuririi gândirii muzicale de către ideile filozofice ale vremii. Pesimismul din *Tristan şi Isolda* ca şi ascetismul viziunii din *Parsifal* sînt într-o mare măsură tributare filozofiei lui Schopenhauer a cărei descoperire a echivalat pentru Wagner cu o revelaţie : „Sînt ocupat exclusiv — îi scria el lui Liszt — cu un om care a venit în singurătatea mea ca un dar — un dar nu numai literar — ce mi-a căzut din cer... Acest om este Schopenhauer... Ideea lui de căpetenie, negarea finală a voinţei de a trăi, este de o seriozitate înspăimîntătoare, dar e singura ce implică mîntuirea. Fireşte, ideea nu e nouă pentru mine... dar filozoful cel dintîi m-a făcut să-i văd evidentul adevăr”. Să nu trecem însă cu uşurinţă peste precizarea — de enormă importanţă — a lui Wagner : „ideea nu e nouă pentru mine”. Precizare valabilă pentru toate fenomenele de influenţare filozofic-speculativă a muzicii : compozitorul nu porneşte de la construcţii raţionale

abstracte,¹ ci de la zbuciumul propriei sale conștiințe, pe care formularea conceptuală a filozofului îl poate clarifica — și clarificându-l declanșează cristalizarea lui muzicală. Astfel de înrîuriri vin mai ales din partea sistemelor filozofice cu puternică încărcătură emoțională, cu elevație poetică în modul de exprimare. Când asemenea trăsături sînt deosebit de pregnante ele pot nu numai să influențeze dar și să inspire pe compozitor cum s-a întîmplat cu reflecțiile exaltate și metaforice ale lui Nietzsche care au fost incluse de Mahler ca un moment (partea a V-a, cu solo de alto) din Simfonia a III-a, iar pe Richard Strauss l-au stimulat să compună poemul simfonic *Așa grăit-a Zarathustra*.

Ideile filozofice ale timpului pot înrîuri însă și într-un alt fel, indirect, pe compozitor. O descoperire spirituală — să zicem dialectica hegeliană, — se datorește nu numai investigațiilor unui individ genial dotat dar și cerințelor imperioase, obiective ale gândirii: tatonări și sondaje continui o apropiaseră treptat de soluția intuită, făcînd iminentă apariția acesteia. Se poate spune că, din acest punct de vedere, dialectica hegeliană „plutea în aer” la începutul secolului al XIX-lea și că marele filozof n-a făcut decît bilanțul unor căutări seculare ce începuseră cu intuițiile lui Heraclit și culminaseră cu speculațiile lui Kant, Fichte, Schelling. Dar imaginea existenței ca neîntreruptă devenire și unitate a forțelor contradictorii se desprindea și din viziunea contemporanului lui Hegel, compozitorul Beethoven, ceea ce ne dă temei să vorbim nu numai despre un filon hegelian în gândirea beethoveniană dar și despre beethovenianismul

¹ Se poate întîmpla și așa, cînd compozitorul, dintr-o cauză sau alta, își pune creația în serviciul unor idei care nu corespund propriilor sale nevoi sufletești: eșecul artistic este în asemenea cazuri iminent, cum s-a petrecut cu *Bătălia de la Vittoria* de Beethoven sau *Cîntarea pădurilor* de Șostakovici, căzute definitiv și pe drept în uitare, în ciuda răsunătorului dar înșelătorului succes de care s-au bucurat la apariție.

gîndirii lui Hegel (în ciuda totalei ignorări a compozitorului în „Lecțiile de estetică” ale filozofului care, în schimb, îl exaltă pe Rossini). Lui Beethoven i se aduc curenți elogi de către muzicologi pentru noua „logică” pe care el a întemeiat discursul muzical, logică constînd din confruntarea și transformarea ideilor antagonice de-a lungul unei complexe dialectici sonore care oglindește dialectica dramatică a spiritului uman¹ dar niciăieri n-am întîlnit o asociație între această revoluție muzicală săvîrșită de Beethoven și descoperirea contemporanului său Hegel. Nici vorbă să-i atribui compozitorului ideea de a transpune sonor *Logica* lui Hegel (cum cu titlu de reproș s-a spus despre Wagner, a cărui *Tetralogie* a fost prezentată de către comentatorii răuvoitori ca ilustrare muzicală a *Lumii ca voință și reprezentare*) dar nici nu m-aș putea alia celor care și-l imaginează pe Beethoven indiferent față de reflecția conceptuală, un posedat al tumultuosului și demonicului său geniu. Despre lecturi hegeliene ale compozitorului nu avem informații dar că citea operele lui Platon, Upanișadele² și Gîta, aceasta o știm foarte precis. Și ce dovedește prezența în însemnările sale a celebrei medi-

¹ „Prin creșterea simfonismului și îndeosebi prin felul în care se dezvoltă el la Beethoven muzica europeană a căpătat un puternic mijloc expresiv, sau mai precis spus, expresia sa specifică a celei mai înalte cuceriri a gîndirii omenești, a logicii dialectice, adică a ideii care devine adevăr prin dezvoltarea contradicțiilor, într-o dezvoltare pătrunsă de conflicte. Prin simfonism și prin tehnica prelucrării tematiche propriu lui, muzica a învins mîrginirea pe care o avea în comparație cu vorbirea care-și dezvoltă conținutul prin intermediul mișcării cuvintelor-noțiuni, ea a căpătat posibilitatea de a dezvolta teme-imagini, ca purtătoare ale ideilor, de a se ridica deasupra emoționalității lipsite de obiect și în special deasupra caracterului nemijlocit senzorial al influenței sale. Muzica nu a fost lipsită de conținutul său emoțional, dar acest conținut a devenit și obiect și factor al gîndirii” — spune B. Asafiev în *Forma muzicală ca proces*.

² Ceea ce l-a determinat pe Romain Rolland să interpreteze finalul Sonatei op. 111 — cu liniștea sa contemplativă și purificatoare — ca ecou al filozofiei budiste.

tații kantiene „în noi legea morală și deasupra noastră cerul înstelat” și a numeroaselor extrase din *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* — dacă nu atracția lui spre filozofia teoretică, și încă spre cea mai speculativă ? Că dialectica simfonică modernă în muzica lui Beethoven a apărut, nu este doar o întâmplare : aflat la capătul unei întregi evoluții a clasicismului (cu Gluck, Haydn, Mozart ca puncte culminante) care tindea să dea muzicii o logică nouă, bazată pe contrastul și dezvoltarea temelor, Beethoven, mai înclinat spre reflexivitate și trăind-o mai intens decât toți predecesorii săi, încununa aceste căutări asemenea lui Hegel pe planul cugetării teoretice ; manifestări la primă vedere disparate, simfonismul lui Beethoven și logica lui Hegel exprimă în fond aceeași necesitate a spiritului uman în năzuința sa neobosită spre autocunoaștere, dovedind totodată unitatea fundamentală a acestuia. Iar faptul că această necesitate s-a manifestat concomitent în domeniile aparent atât de opuse ale muzicii și filozofiei nu este oare un semn al profundei lor înrudiri ?

Reacții anti-intelectualiste. Efortul de luciditate al compozitorului a avut dintotdeauna de întâmpinat împotriviri. Și aceste împotriviri au fost cu atât mai aprige cu cât a fost mai tenace dorința muzicianului de a nu se lăsa dus de o mentalitate sentimental-conformistă, ci de a se manifesta ca gânditor clarvizionar asupra existenței, asupra rostului său ca artist pe această lume și în seria celor ce l-au precedat.

„Muzica își pierde căldura afectivă, se transformă într-un arid și plictisitor exercițiu cerebral” — cam așa s-ar putea formula unul din reproșurile adresate compozitorilor care înțeleg actul creator ca expresie a unei gândiri, a unei înfrigurate concentrări intelectuale. După Johann Adolf Scheibe (1708—1776) lucrările lui J. S. Bach „sînt totdeauna artificiale și obositoare, aride și nu dispun nici de caracterul emoțional, expresivitatea

și judiciozitatea pe care le au lucrările lui Teleman și Graun". Sentimentalului Rousseau definiția dată de Rameau îi produsese atîta indignare încît îl făcea să-și caracterizeze contemporanul ca pe un „compozitor cu mai multă abilitate decît fecunditate, mai multă știință decît geniu, sau cel puțin un geniu sufocat de prea multă știință". Un Bach arid și un Rameau pedant : cine mai ia în serios asemenea imputări în secolul al XX-lea ? Se pare însă că muzicienii nu sînt dispuși niciodată să tragă învățăminte din erorile grosolane care au prezidat la înțelegerea marilor compozitori de către contemporanii lor. Ciclul de 24 preludii și fugi ale lui Șostakovici, replică modernă la *Clavecinul bine temperat* al lui Bach, era primit într-un spirit care reproducea perfect opacitatea lui Scheibe : „e prea evidentă munca constructivistă a muzicianului-arhitect, care construiește complexul edificiu polifonic" (I. Nestiev) sau „construcțiile sale abstracte sînt pe alocuri insuportabile pentru auz" (V. Zaharov). Obsesia realismului (și încă înțeles într-un fel pedestru, cotidian), a unei emoționalități ce trebuie ostentativ afișată — această obsesie s-a dovedit la unii critici contemporani atît de despotică, încît i-a făcut incapabili să înțeleagă chiar și valori fundamentale ale patrimoniului clasic. Imaginați-vi-l pe Beethoven, și încă în formidabila sonată pentru pian op. 106 (*Hammerklavier*), vinovat pentru abatere de la realism și cochetare cu formalismul : „Urișa inventivitate și fantezie a compozitorului — scrie I. Kremlev despre finalul sonatei — nu duce din păcate la rezultate artistice integre. Fuga finală a sonatei... nu dă imagini reliefate, limpezi. Cauzele rezidă mai ales în tematismul abstract al fugii și apoi în metodele abstracte de dezvoltare. Rolul procedeeilor speculative este extrem de mare, caracterul abstract al temei se accentuează prin însușirile in-tonațiilor vecine ale contra-subiectului. Impetuoasa, neabătuta mișcare a fugii, uimitoare prin energia ei pur

beethoveniană¹ este totuși mișcare pentru mișcare, pentru dezvăluirea forțelor rațiunii și voinței creatoare². Ceea ce nu e însă suficient pentru crearea unei imagini artistice valoroase, adică înzestrate cu o expresivitate și plasticitate concretă. Poate fi considerată această soluție a finalului din sonata op. 106 o simplă nereușită a lui Beethoven? Credem că nu. A fost nu o nereușită elementară, ci rezultatul dezvoltării conștiente a unei idei unilaterale... Gigantica fugă nu aduce o adevărată rezolvare a sonatei op. 106, ea se îndepărtează de la această rezolvare, îndreptându-se spre lumea abstracțiilor intelectuale³.

Celor înclinați a vedea în muzică numai o sursă de încântare auditivă, intenția compozitorului de a depăși sonorul³, de a se ridica în lumea ideilor le apare ca o trădare, încălcare, profanare a muzicii. Pentru a fi comis acest păcat, Wagner se vede contestat de Nietzsche în însăși calitatea lui de muzician: „Întreaga sa viață, Wagner și-a petrecut-o repetând că muzica sa nu este numai muzică, ci ceva mai mult, infinit mai mult. *Nu numai muzică* — nici un muzician nu vorbește așa... Muzica nu este niciodată decât un mijloc — aceasta era teoria sa și totodată singura practică de care era în stare. Dar nici un muzician nu gândește astfel. Wagner avea nevoie de literatură pentru a convinge universul întreg să-i ia muzica în serios, să o creadă profundă, dat fiind că exprimă infinitul” (Cazul Wagner). Aproximarea muzicii de filozofie este luată în derîdere de Nietzsche, care vede în aspirațiile metafizice ale lui Wagner o camuflare a neputinței muzicale: „Wagner a devenit moștenitorul lui Hegel... Oamenii care se entuziasmau pentru Hegel,

¹ Un Beethoven „pur”, și totuși formalist. Uimitoare logică...

² Ce puțin, într-adevăr...

³ „Nu mai era într-adevăr muzică, era o idee acustică, ideea începutului tuturor lucrurilor” — spune Thomas Mann despre preludiul la *Aurul Rinului*, bineînțeles într-un sens pozitiv, în „Suferințele și măreția lui Richard Wagner”.

se entuziasmează azi pentru Wagner, școala sa compune în stilul lui Hegel. Înainte de toți adolescentul german a fost cel care l-a înțeles. I-au fost suficiente două cuvinte : infinit și semnificație... Nu cu muzica i-a cucerit Wagner pe tineri ci cu ideea : belșugul de enigme din arta sa, jocul de-a baba oarba în mijlocul sutelor de simboluri, polioromia idealului său — iată prin ce îi seduce el pe tineri. Intervenția ideii i se pare lui Nietzsche funestă pentru frumusețea muzicală ; luată ca muzică în sine, „muzica lui Wagner este pur și simplu o muzică proastă, probabil că cea mai proastă care s-a putut scrie vreodată“. Subordonându-și expresia unui țel transcendent și realizând forme deosebite de cele ale frumuseții muzicale pure¹, compozitorul se vede atacat ca instaurator al unei dizarmonii supărătoare, nemuzicale. Iată cum era întâmpinată, la apariția ei, *Pelléas și Mélisande* : „Printre diferitele elemente ce alcătuiesc orice muzică sînt două pe care — după chiar spusele admiratorilor — autorul lui *Pelléas și Mélisande* le-a suprimat în mod deliberat : unul este ritmul, celălalt — melodia. Cred — și aceasta nu e cea mai mică originalitate a d-lui Debussy — că primul între compozitori și-a ținut și a cîștigat rămașagul de a scrie o partitură fără o singură frază — ce zic ! — fără o singură măsură de melodie. Lipsită de melodie și ritm, muzica la *Pelléas și Mélisande* nu valorează sau nu există nici prin simfonie, căci simfonia fiind dezvoltare, ea nu e posibilă decît acolo unde se găsește ceva de dezvoltat. Iar orchestra, care nu servește nici pentru expunerea, nici pentru elaborarea unor teme formale, nu mai poate fi întrebuințată pentru obținerea unor timbre agreabile. Lipsită de interes pentru spirit, ea este totdeauna lipsită de farmec pentru ureche. Orchestra lui Debussy face

¹ Care, mai totdeauna, la origine n-a fost nici ea pură, doar prin clasicizare căpătînd o asemenea aureolă (pe care posteritatea n-a înțrziat s-o acorde și „împunului“ Wagner).

puțin zgomot, sînt de acord, dar acest mic zgomot e urît... Nimeni nu e mai îndreptățit ca autorul lui *Pelléas și Mélisande* să prezideze la descompunerea artei noastre. Totul se pierde și nimic nu se creează în muzica lui Debussy. O asemenea artă este insană și răufăcătoare" (Camille Bellaigue). Cum vedem, derivarea muzicii dintr-un mesaj filozofic este privită ca o decadentă pe care intransigența fanatică nu s-a sfiit s-o denunțe ca pericol social. Atît de opus lui Wagner, Debussy se întâlnea cu el pe banca acuzării de decadentism, căci Bellaigue relua aproape literal învinuirile lui Nietzsche: „Arta lui Wagner este o artă bolnavă. Problemele aduse de el pe scenă sînt adevărate probleme ale isteriei... Wagner este un nevropat.” Învinuirea de intelectualism apare aproape invariabil însoțită de acest reproș al dizarmoniei antimuzicale și incoerente. Încă de la Rousseau, care nu se mărginea să-i impute lui Rameau că și-a sufocat geniul cu prea multă știință, dar îl mai acuza că „și-a făcut acompaniamentul atît de încurcat și încărcat, încît capul aproape că nu mai poate suporta harababura diferitelor instrumente”. *Marea fugă* op. 133 de Beethoven trezea în Joseph de Marliave (cel mai important comentator al cvartetelor beethoveniene) o senzație de uscăciune și asprime: muzica e plăcută, spune el, doar cînd îi privești grafia în partitură, nu și cînd o asculți, căci, abstract concepută, *elle entasse des dures sur dures*, și asta o face *inquiète, presque pénible*.

Indignările antiintelectuale provin din fetișizarea specificului emoțional — divertisant al muzicii, a cărui supraapreciere umbrește pentru mulți ascultători însemnătatea factorului reflexiv, exprimat în rigoarea construcției și profunzimea mesajului, indispensabile unei mari valori componistice. Refuzînd muzicianului dreptul la înalta cugetare, învinuirile de tipul celor mai sus evocate se dovedesc a ignora o condiție vitală a marii creații, iar autorii lor se condamnă a nu înțelege decît

o parte din frumusețea muzicii — cea legată de satisfacția imediată, senzorială. Ceea ce nu înseamnă că premeditarea intelectuală nu poate uneori prejudicia reușitei artistice. Dar nu din cauză că, prin intervenția ideii, sanctuarul muzicii ar fi profanat, ci pentru că elaborarea cerebrală a operei nu izvorăște dintr-o trăire intensă, nu are acoperirea convingerii lăuntrice, a necesității imperioase de expresie, dacă vreți a talentului. Este pseudo reflexivitatea compozitorilor care pornesc de la scheme : „combină, construiesc, inventează teme care trebuie să transmită idei ; le dezvoltă, le transformă, le opun altor teme, care reprezintă alte idei, fac metafizică dar nu dau muzică“ — spunea despre ei Debussy. Bineînțeles, faptul că unii, în loc să combine teme, combină serii, nu schimbă cu nimic esența situației.

Înverșunarea antiintelectualistă a unor comentatori a fost și este expresia teoretică a leneviei cerebrale sub semnul căreia foarte mulți muzicieni își confecționează producțiile, alcătuind o întreagă și masivă tradiție care s-a opus dintotdeauna muzicianului gânditor. Sînt compozitorii „care nu gîndesc mai deloc cu privire la țelul operei lor ci pur și simplu pun mîna pe condei ca să scrie o sonată, un cvartet sau o simfonie... numai pentru a dovedi priceperea lor de a scrie o sonată, un cvartet sau o simfonie... — «Priviți, vă rog, admirați, onorați domni, cît de frumos am scris toate acestea ! Prin ce sînt mai prejos decît alții ? Iată ce îndrăzneț contrapunct am condus ! Cum știu să dezvolt dintr-odată două sau trei teme ! Dar în orchestră ce combinații noi !» și așa mai departe. Și un asemenea domn presupune, în naivitatea sa, că este artist, mai ales atunci cînd prietenii declară în gazete că este un artist adevărat...” (Serov). Bineînțeles că de producția suficienței infatuante și pseudocreativității acefale nu m-am ocupat și nici n-o voi lua în considerație. Despre ea s-ar fi putut eventual scrie un nou elogiu erasmic al prostiei — dar în cerce-

tarea de față nu avea ce căuta. Pe lângă faptul că ar fi fost jenată de compania lui Bach și Beethoven, ea mi-ar fi infirmat teoriile iar această carte n-ar mai fi putut fi scrisă. Am preferat de aceea să-mi bazez generalizările pe valori majore, pe capodopere. Sînt un firesc aliat în demonstrarea caracterului reflexiv al procesului componistic. Mă îndoiesc să existe cineva în stare a dovedi nașterea lor din neantul unui creier „respins de idee”. Nu cred în minuni.

POTENȚELE FILOZOFICE ALE MUZICII

„Muzica stârnește în noi nu instinctele, ci gândurile în formă inefabilă, de unde aerul contemplativ al ascultătorului, ea este o artă echivalentă în adâncime cu filozofia din planul discursiv.”

G. Călinescu, *Despre muzică*

Afectivism, descriptivism, formalism. Despre *Appassionata* se poate vorbi în diverse chipuri, căci însăși muzica lui Beethoven nu spune ascultătorilor ei același lucru: fiecare va desluși în ea cu precădere aspectele spre care îl îmboldește o anumită structură intelectual-temperamentală. Pe unii îi atrag clocotul și elevația sentimentelor, muzica beethoveniană conținând pentru ei, în primul rând, ca evocare a unui suflet de Titan care suferă și speră, se avîntă și se prăbușește. Înclinați spre reprezentări concrete (și încurajați în această înclinare de aluzia pe care Beethoven însuși o face la *Furtuna* lui Shakespeare) unii ascultători vor materializa această viziune emoțională și vor identifica în *Appassionata* tablouri precis conturate și viu colorate — eventual o mare răscolită de stihii, strigătele disperate ale

unui naufragiat, ultima nălucire din clipa fatală. Altoră în fine muzica lui Beethoven nu le va sugera nici elanuri sau depresiuni psihice și nici — cu atît mai mult — scene de viață : convinși că acestea sînt doar adăugiri arbitrare ale fanteziei ascultătorului (și ce dovadă mai flagrantă a acestui arbitrar decît mulțimea tălmăcirilor contradictorii date uneia și aceleiași compoziții ?) ei refuză să audă în muzică altceva decît teme, acorduri, tonalități, modulații, secțiuni, valori de note, ritmuri, iar în geniul lui Beethoven admiră nu intensități emoționale sau plasticitatea imaginii, ci măiestria și ingeniozitatea cu care sînt combinate elementele construcției sonore. Iată schițate principalele atitudini care răzbat, ca puncte gravitaționale, prin noianul reacțiilor față de fenomenul muzical.

Prins în hora acestor foarte curențe reprezentări despre muzică, melomanul naiv, ca de altfel și muzicianul empiric, are toate șansele să fie cuprins de derută. Unde trebuie căutat adevărul despre sensul muzicii ? În afectivism ? În descriptivism ? În formalism ? Dacă în el vibrează o justă intuiție a muzicii, situarea pe oricare din aceste poziții îi va lăsa o senzație de insatisfacție : va constata că nici invocînd sentimente, nici întrezărind imagini, nici considerînd riguros materialul sonor, nu căpăta o explicație cuprinzătoare a muncii, ceva esențial din mesajul componistic rămînînd într-o misterioasă, impenetrabilă obscuritate. Va încerca să asocieze o metodă cu cealaltă dar nici prin asemenea hibride nu va obține mare lucru : în locul exclamațiilor extaziate în fața avînturilor tumultuoase și al observațiilor pedante despre caracterul arpeggiat al temei principale, în fa minor, însoțită de triole în registrul grav, va spune că avîntul tumultuos este exprimat printr-o temă arpeggiată, acompaniată de triole. De sărăcia unor astfel de interpretări devine și mai convins cînd se gîndește că pentru un mare muzician rațiunea actului componistic nu se poate mărgini la exprimarea unor vagi stări sufletești, la combi-

narea scolastică a temelor sau la zugrăvirea unor scene. Acceptînd că muzicianul autentic este un gînditor, logica te obligă să extinzi această concepție asupra muzicii înșăși și să-i atribui un sens mai înalt decît cele pe care le au în vedere afectivismul, descriptivismul, formalismul. Nici luate izolat și nici asociate, aceste trei concepții nu ne pot face să înțelegem acele semnificații supreme ale muzicii, a căror descoperire îi apăsărea lui Beethoven ca izbăvitoare de mizeriile cotidiene. O explicație cuprinzătoare și demnă de mărirea concepției componistice este posibilă numai ieșind din hora acestor reprezentări obișnuite și ridicîndu-ne la un punct de vedere mai înalt și mai larg.

Sentiment și idee. Întrîurirea imediată a muzicii asupra noastră este, indiscutabil, de natură emoțională. Percepem succesiunea unor stări sufletești și ne simțim ființa afectivă zguduită, înălțată. Dar acesta este doar punctul de pornire al înțelegerii muzicii. A te mărgini să remarci emoții și să le încerci, înseamnă să rămîi la periferia fenomenului muzical. Procesul înțelegerii nu progresa decît dacă izbutești a prelungi în conștiință ecourile muzicii după stingerea sunetelor și sintetiza mulțimea stărilor sufletești desluite în muzică și trăite de propria-ți sensibilitate. Nu este un fenomen care contrazice contemplarea emoțională sau anihilează plăcerea ascultării degajate căci — cum zice George Călinescu — „emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune probleme și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții”. Este vorba așadar numai de a îndrăzni să duci mai departe trăirea interioară declanșată de contactul direct cu materia sonoră, să o ridici în zona luminoasă a conștiinței cugetătoare.

Reconstituind însă mental, din numeroasele tresăriri afective, imaginea întregului, constați cu surprindere că rezultatul depășește afectivitatea și te introduce în lumea reflexivității: sentimentele s-au cristalizat miraculos în idee. Ceea ce la ascultarea *Appassionatei* îți apăsărea ca un

arhipelag de insule emoționale (elan, tumult, amenințare, calm, deznădejde, speranță, gingășie, vehemență) se constituie, sub impulsul meditației unificatoare, în gândire integră și coerentă asupra existenței. Scopul lui Beethoven reiese a fi fost nu evocarea unor vagi sentimente disparate (la a căror înregistrare obișnuiesc să-și oprească investigațiile cei ce nu s-au învățat să audă în muzică chemarea „de a pune probleme și de a răspunde la ele”), ci exprimarea unui crez care transcende aceste sentimente. Ne aflăm în fața unei lupte pe viață și pe moarte între spiritul cutezător și un destin implacabil care-i lasă clipe de liniște doar pentru a-l face să-i simtă și mai dureros iminența, lupta prin care — chiar înfrânt — omul face dovada măreției sale. Sentimentele răzlețe întrezărite în timpul ascultării reprezintă consumul sufletesc implicat de această luptă și numai puse în legătură cu ea apar diferitele stări sufletești remarcate de auditor în adevărata lor lumină. Muzica are, așa cum se spune, un specific emoțional dar acesta nu l-a împiedicat niciodată pe compozitorul conștient de menirea sa să se ridice la înălțimea ideii. Și nu numai că între specificul emoțional și expresia ideatică nu există incompatibilitate, dar ideea crește — cum s-a văzut — din însăși substanța afectivă a muzicii, conferind o rațiune superioară alternării de stări sufletești. Este de altfel ca și în viață, unde existența unor afecte pure, abstracte ar fi de neconceput: ele apar într-un context în care omul se comportă ca ființă gânditoare, sînt — într-o măsură mai mare sau mai mică — intelectual determinate. Ar fi o dovadă de ușurință ca, din felul indirect, mijlocit, a posteriori în care se desprinde ideea operei muzicale, să tragem concluzia inconsistenței intelectuale a muzicii. Spinozismul ca și filonul kantian al gândirii lui Bach nu se va dezvălui desigur celui ce refuză să facă efortul de a depăși stadiul perceperii nebulos-sentimentale și al contemplării pasive: preludiile și fugile *Clavecinului bine temperat* îi vor apărea ca o alternare de

imagini cînd stenice, cînd melancolice, întretăiate de construcții severe (pentru unii destul de aride). Se va minuna aflînd că Asafiev a putut descoperi în ele „exprimarea liberă a sentimentelor individuale și tendința de a le înfrînge, tendință impusă de simțul datoriei și realizată prin disciplina construcției artistice”, „dialogul muzical-filozofic al celor 48 de teoreme consacrate ciocnirilor dintre «vreau într-un fel al meu» și «ești dator», «imemorabila luptă dintre «așa vreau» și «așa trebuie»”. Plăsmuire arbitrară a fanteziei comentatorului? Nu, depășire a emoționalității cețoase, mobilizarea resurselor spirituale de investigație, pătrundere în esența muzicii. Orice stil muzical am aborda, stările afective ale operei se vor condensa — la o cercetare lucidă și cît de cît profesională — într-o atitudine față de viață, vor polariza în jurul unei idei. Iar în operele aparținînd expresionismului, adică stilului care amplifică la maximum emoționalitatea, conținutul intelectual al muzicii nu numai că nu va fi umbrit, dar se va detașa cu o sporită pregnanță: să ne gîndim la cele *Cinci piese pentru orchestră* op. 16 de Schönberg, la *Wozzeck* de Alban Berg, la Simfonia a VIII-a de Șostakovici, a căror vehemență pasională reprezintă protestul conștiinței rănite, însingurate și cuprinse de o chinuitoare neliniște. Încă o dovadă a perfecteii compatibilități dintre sentiment și idee, a semnificației reflexive pe care combustiuinea afectivă o are în orice autentică creație. Concluzia impusă de felul mediat și nu fără dificultăți în care ni se comunică sensul intelectual al muzicii trebuie așadar să fie aceea că adevărata înțelegere a operei presupune o intensă participare a reflecției. Numai sesizînd ideea te poți bucura într-un mod superior de căldura, forța și frumusețea sentimentelor pe care capodoperele acestei arte le degajează.

Interioritate. Recunoscută de mulți, capacitatea muzicii de a exprima idei nu este înțeleasă în mod identic de toți. Ideii i se refuză uneori calitatea de a sem-

nifica ceva transcendent muzicalului. „Muzica este vorbire, spune Webern în *Der Weg zur neuen Musik*. Un om vrea să exprime în această vorbire idei; dar nu idei care se lasă transpuse în noțiuni, ci idei muzicale. „Pentru mulți dintre cei chemați să explice muzica, conținutul ei se rezumă la ceea ce Hanslick — precursorul formalismului estetic contemporan — numea „forme sonore în mișcare“. Iată ce-i spune lui Claude Rostand *Appassionata* : „...Este o capodoperă de logică și totodată o capodoperă a pasiunii. Acest gust al organizării logice în jocul inspirației se traduce prin prezența a două allegro-uri simetrice în formă de sonată (căci finalul nu este un rondo). Și dacă aceste două allegro-uri în formă de sonată sînt, în linii mari, conforme schemelor clasice, trebuie totuși să semnaliez că, pentru prima oară în producția lui Beethoven, expoziția nu este reluată așa cum cerea tradiția : logica progresiunii pasionale nu admite nici repetiții, nici revenire, nici batere a pasului pe loc ; trebuie mers înainte, trebuie ca mișcarea să fie irezistibilă și continuă. Olt despre mișcarea lentă, este un andante cu variații. În sfîrșit, pentru ansamblu, același spirit ciclic cu care ne-am mai întîlnit : tema principală a primului allegro dă naștere temei secundare a acestei părți, temei andante-ului și, prin sciziune, fiecareia din cele două teme ale finalului“. Structura arhitectonică este just reprodusă dar mesajul beethovenian lipsește din acest comentariu cu desăvîrșire. Afirmările că este „o capodoperă a pasiunii“ și că dezvoltarea ascultă de „logica progresiunii pasionale“ rămîn doar declarații goale, nesustînite de nici o investigație în domeniul proceselor psihice profunde din care sonata se născuse și pe care le exprima. Afectivismul este doar fluturat pe ici pe colo de către comentator pentru a mai atenua impresia de penurie spirituală pe care o lasă scolastica sa analiză. Nu a vrut sau nu a fost în stare să înțeleagă muzica „și dintr-un punct de vedere mai profund

decît cel muzical". Ar fi putut — spre justificarea formalismului său — să repete cuvintele rostite de Hanslick, cu un secol în urmă, după ce supusese unei disecții asemănătoare uvertura *Prometeu* de Beethoven: „Nu este imposibil să găsim în această temă altceva decît ceea ce am spus mai sus sau, cel puțin, să semnalăm un sentiment pe care îl exprimă sau pe care ar trebui să-l trezească în ascultător". Dar i s-ar putea și replica prin întrebarea pusă, tot pe atunci, de către Serov hanslickienilor: „Dacă în operele acestui mare poet al muzicii vom urmări notele și acordurile, exclusiv ca note și acorduri, nedeazăluind semnificația lor adîncă, nevăzînd în ele acțiunea dramatică și activitatea spirituală, exprimată de poetul muzician, dacă ne oprim cu uimire în fața faptului că tema este expusă odată în optimi (*Adagio*) și altădată în doimi (*Allegro*) — avem oare dreptul să spunem că-l înțelegem pe Beethoven?"

Dintr-o extremă se poate însă ușor cădea în cealaltă. Reacionînd la această viziune tehnicizată a muzicii, unii comentatori au identificat în sunete imagini dintre cele mai concrete ale existenței omului. Continuînd tradiția interpretării cvartetului op. 18 nr. 2 ca cvartet „al reverențelor" (*Compliments-Quartett*), Theodor Helm, un reputat exeget beethovenian, relatează astfel conținutul primei părți: „Conversația se animă și devine mai vie. Domnii care intră cu *cadettes* și peruci cam strîmb așezate ar părea chiar furioși dacă am putea crede în mod serios că forța etichetei este insuficientă pentru a-i menține în rezerva lor de «bon ton». Totul e amuzant ca într-o gravură din secolul trecut". Ideea apare aici anecdotic degenerată. Nu în acest spirit ne-am reprezentat semnificația „mai profundă decît cea muzicală" pe care credem posibil a o descoperi dincolo de sunete. Dacă nu putem spune, alături de Hanslick și Webern, că muzica exprimă numai idei muzicale, închipuirea exterior-descriptivă a conținutului muzicii

ni se pare a-l trăda în egală măsură pe compozitor. Ideea exprimată de acesta este de ordinul celei mai intime subiectivități, aparține frământărilor spirituale ale omului iar nu relațiilor lui exterioare. Dintre toate artele muzica este cea mai interiorizată. A vedea în cvartetul op. 18 nr. 2 conversația animată dintr-un salon aristocrat înseamnă a obliga muzica să coboare din acea zonă de superioară spiritualitate pe care Beethoven o numea cu mândrie „meleagurile împărăției mele”, și să se îndeletnicească — împotriva naturii ei — cu zugrăvirea unor realități pe care poezia și pictura au incomparabil mai multe posibilități de a le evoca.

Am greși spunând că nimic din ceea ce constituie materialitatea lumii nu poate fi sugerat de muzică. Lumea din afară își poate găsi ecou în sunete (și în această privință interpretarea salonardă a lui Helm își avea oarecare temei în unele turnuri galante ale frazei beethoveniene) dar, pentru ascultătorul cu o limpede conștiință a specificului muzical, aspectele exterioare de viață sînt fie contururi enigmatice, de-abia perceptibile prin vălul străveziu al trăirilor, fie simboluri concrete ale unor realități psihologice profunde. Parcurgînd tălmăcirea dată de Romain Rolland *Appassionatei*, cititorul își poate face o idee despre felul cum materialitatea lumii — atunci cînd se întrezărește în muzică — este spiritual transfigurată și palpită de sensuri umane subiective. În structura contradictorie a temei principale comentatorul vede „două ființe într-una singură. Două euri opuse. Eul — forță sălbatică. Eul — slăbiciune tremurătoare. Pentru început se prezintă împreunate, în vîntul ce le rostogolește (*Allegro assai*), dar *pianissimo*. Un motiv de timpane în triolet — foarte frecvent la Beethoven, și al cărui sens e aproape întotdeauna hotărîrea neîmblînzită a destinului („Așa e, ascultă!”) răspunde de trei ori, nepăsător, la întrebarea gemută. Apoi vijelia suflă și forța atotputernică, în coloane masive, reia *fortissimo*, în trei urcușuri copleșitoare. Eul

— slăbiciune se agită cu neliniște, se roagă cu febrilitate. Nu e luptă, nici răzvrătire ; sufletul îndurerat cunoaște zădărnicia rezistenței și se prăbușește. Atunci se ridică motivul mîngîietor în major, cuvîntul viril, care acceptă cu stoicism și vrea să spere, în ciuda tuturor. Ritmul pe care-l folosește este la fel cu cel al motivului forței brutale ; dar motivul e umanizat, înduioșat de inflexiuni pline de afecțiune“. Și așa mai departe. Umanizarea analizei formale, spiritualizarea evocării descriptive, intelectualizarea reacției emoționale — iată ce-i reușește lui Romain Rolland, dîndu-i posibilitatea să se ridice deasupra unilateralităților formaliste, descriptiviste, afectiviste și să le înglobeze într-o sinteză superioară, luminată de o viziune filozofică — singura care răspunde cu plenitudine muzicii în genere, gîndirii beethoveniene îndeosebi.

Nu numai amatorii dar — cum a reieșit din cazul lui Helm — chiar și profesioniștii pot să nu fi ajuns la înțelegerea deplină, consecventă a specificului muzicii ca artă prin excelență interiorizată. Și nu numai muzicologii dar și compozitorii — adică cei care, teoretic vorbind, ar trebui să aibă cea mai clară idee despre posibilitățile artei lor — se lasă uneori furați de ispite descriptive ; constrîngînd peste măsură limbajul muzical a sugera lucruri și întîmplări — adică ceea ce muzica poate mai puțin decît orice — ei nu fac decît să diminueze forța caracteristică de expresie a artei lor, pe care o transformă astfel în remorcă a literaturii sau picturii, în ilustrație sonoră. Din fericire interioritatea muzicii este o realitate obiectivă și immanentă, suficient de puternică pentru a rezista acestor asalturi ale descriptivismului, impunîndu-se peste intențiile onomatopice ale compozitorului și în ciuda lor. Păsările, pe care Messiaen, cu atîta pasiune a pitorescului, ține să le evoce adeseori (*Chant d'oiseaux, Réveil des oiseaux, Catalogue d'oiseaux, Oiseaux exotiques*) se sublimează parcă, lăsînd în locul lor doar elanuri și neliniști, jubilații și depre-

siuni, pulsațiile — cînd precipitate, cînd calme — ale unei inimi umane, adică ceea ce este de datoria muzicii să exprime.

Universalitate. Profund spiritualizată, ideea exprimată de muzică impune, implicit, prin universalitatea ei sau, mai bine zis, cu cît sînt mai adînci straturile de conștiință din care izvorăște, cu atît devine mai vastă aria ei de cuprindere umană. Acesta este sensul pozitiv al unei însușiri în care cei mai mulți sînt înclinați să vadă un neajuns al limbajului muzical (echivocitatea lui). Da, mesajul muzicii este atît de general încît poate fi multiplu interpretabil — ceea ce pe dotorii de exactități concrete îi derutează — dar tocmai prin această infinită generalitate se explică fascinanta forță de atracție a frumuseții muzicale: deși fiu al epocii rococo-ului, Mozart va părea mereu actual și viu, în muzica lui — adaptabilă celor mai contradictorii stări sufletești — oamenii de pretutindeni nu vor înceta să se regăsească. Muzica pare făcută de natură să exprime ceea ce este fundamental în om și cu cît îi înțelege mai profund compozitorul această menire, cu atît sînt mai sporite șansele lui de a crea o „muzică mare”. Forță irezistibilă, ca și spiritualitatea ei, universalismul muzicii transfigurează sursa particulară din care aceasta adesea provine: individualul și contingentul sînt împinse în umbră pentru ca expresia lor muzicală să fie propulsată spre înălțimea permanențelor și esențelor umane. Născute din nevoile, la comanda și în ambianța bisericii protestante (ca atîtea capodopere asemănătoare) *Pati-mile după Matei* sau *după Ioan* s-au integrat conștiinței sociale nu prin semnificația lor cultică, ci prin capacitatea lui Bach de a intui în Isus pe omul superior, înaintemergător, cu imensa sa dragoste de semenii dar și cu nesfîrșita tristețe de a se vedea respins de aceștia (trăsătură care, ulterior, s-a dezvoltat în așa măsură în muzica cultică, încît problematica umană universală — și în primul rînd atitudinea față de moarte — și-a sub-

ordonat textul tradițional al messelor și requiemelor, transformate cu vremea, spre nemulțumirea crescândă a bisericii, în simplu pretext al muzicianului care vrea să mediteze pe tema destinului omenesc : în această direcție a evoluat muzica religioasă cu Berlioz, Brahms, Verdi, Mahler, Debussy, Fauré, Schönberg, Britten, Szymanovsky, Poulenc). Beethoven își compunea cvartetul op. 132 în la minor sub impresia încă puternică a unei lungi maladii și cu un sentiment de gratitudine pentru Providența care — credea el — îl salvase, dar nici urmă în muzică din împrejurarea particulară sub al cărei semn a apărut la viață această lucrare : Romain Rolland auzea în cvartetul op. 132 un dialog patetic între om și destin, care-i evoca simbolicele înfruntări dintre Oedip și Sfinx, dintre Iacob și înger. Sentimental și autobiografic, ca orice romantic care se respectă, Schumann își concepea curent lucrările ca mărturisire intimă, ca imagine a iubitei („Vei găsi în unele mișcări ale piesei toată dragostea mea pătimasă și toată viața mea și a ta“ — scrie el Clarei despre *Kreisleriana*) dar proveniența personală a fost estompată de strălucita iradiație universal-umană pe care a insuflat-o sunetelor nu numai geniul schumannian, dar și acea capacitate infinit cuprinzătoare, proprie limbajului muzical : nimeni nu va vedea în *Viață și dragoste de femeie* expresia unei experiențe sentimentale individuale (cum inițial a fost) ci chintesența eternă a iubirii feminine, dacă nu chiar a iubirii în genere. Această universalitate, triumfătoare peste granițe și timp, reiese cu pregnanță din următoarele rînduri prin care renumitul dirijor Ernest Ansermet își preciza atitudinea sa față de operele apărute în condiții istorice și geografice determinate : „Dacă recunosc în *Jota aragoneze* dansul cel mai ușor și mai inocent din lume, într-un *largo* din secolul al XVIII-lea chintesența însăși a nobleții, într-un *concerto* de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea pe aceea a eleganței și a unei societăți rafinate, iar în muzica *credo*-ului din *Messa* în si, chiar

lipsind cuvintele, puterea și fermitatea credinței, nu o fac dintr-un interes documentar ; nici vorbă să mă intereseze în mod deosebit cum sînt oamenii din Aragon, cum arăta omul secolelor al XVII-lea sau al XVIII-lea și nici chiar personalitatea lui Bach. În aceste muzici eu recunosc modalități afective sau etice care ar putea fi ale oricui, și în primul rînd ale mele, căci le identific semnificația : muzica îmi permite să mă autocunosc mai bine și să cunosc în același timp mai adînc posibilitățile omului..." („Les fondements de la musique dans la conscience humaine").

Muzica este așadar cu atît mai adecvat înțeleasă cu cît este mai înaltă generalizarea la care se poate ridica ascultătorul. Atîta vreme cît va înțelege *Inelul Nibelungului* doar ca o poveste cu zei, semizeii, balauri, pitici, *Tetralogia* lui Wagner — părăindu-i eventual plictisitoare sau ridiculă — va refuza să-i destăinuie adevăratul ei sens ; acesta începe să se dezvăluie din momentul cînd melomanul devine în stare să audă omenescul pur al evocării mitologice wagneriene. Impresia de ridicul — datorată nu naivității compozitorului ci superficialității ascultătorului — se destramă atunci lăsîndu-ne să contemplăm drama omenirii terorizate și pervertite de aurul atotstăpînitor căruia iubirea nobilă, dezinteresată i se opune într-un pasionat elan, hărăzit însă unei frîngerii tragice, dramă de care Wagner nu-și dă seama dacă este istoric determinată sau ține de însăși condiția umană. Cu atît mai acut cere muzica a fi înțeleasă într-un spirit generalizator atunci cînd nu aparține genurilor programatice, cînd se susține exclusiv prin ceea ce Hanslick numea „forme sonore în mișcare". A. B. Marx, un reputat exeget al lui Beethoven, nu aducea nici un serviciu compozitorului tălmăcindu-i cvartetul op. 132 prin prisma bolii în urma căreia fusese compus. „Scena întregului poem, spune el, este patul bolnavului ; muzica e nervoasă, sensibilă, maladivă ; instrumentele de coarde, cu sunetul tînguitor, ulcerat al

arcușului sînt aici organul specific voit, necesar al acestei traduceri" ; și, consecvent cu această concepție, muzicologul analizează diferitele efecte sonore beethoveniene ca imagini ale momentelor bolii. Amuzante pentru spiritele cărora încă nu le este limpede despre ce vorbește muzica și ce trebuie să-i ceară, asemenea referiri îngustează și, în consecință, bagatelizează mesajul compozitorului. Raportarea la cazul particular este supărătoare chiar într-o compoziție ca *Moarte și transfigurație*, deliberat și fățiș concepută de autor ca ilustrare a unei situații medicale (agonie, halucinații, moarte) dar pe care nu izbutești s-o îndrăgești decît detașându-te — în ciuda lui Strauss — de aluziile descriptive și percepend-o ca muzică pură, ca expresie a ceea ce este fundamental în conștiință. A obliga însă o muzică de nelimitată generalitate să încapă în patul procustian al unui programatism, pe cît de pedestru pe atît de arbitrar, reprezintă culmea mistificării. Deși nu s-a erijat niciodată în teoretician, Beethoven știa, cu deplină luciditate, că rostul muzicii este de a plana în zona generalizării celei mai elevate. Compunea și el sub impresia unor împrejurări tulburătoare, stimulatoare — bunăoară adagio-ul primului cvartet, inspirat de lectura scenei funebre din *Romeo și Julietta*, ca să nu mai vorbim de sursa shakespeariană a *Appassionatei* — dar nu socotea binevenit să particularizeze semnificația muzicii sale prin declararea acestor împrejurări¹. Atunci cînd totuși preciza în partitură intenția programatică, o făcea de o manieră care să nu tragă în jos expresia de la înălțimea filozofică a gândirii, cu discreție, poezie și un oarecare aer enigmatic : *La Malinconia* își intitula el finalul ultimului

¹ Mai ales în muzică își găsește aplicarea această reflecție a lui Thomas Mann : „E desigur bine că lumea nu cunoaște decît opera desăvîrșită, nu și originile ei, nu și condițiile în care a luat naștere : căci cunoașterea izvoarelor inspirației artistului ar zăpăci pe oameni și i-ar speria, anihilînd astfel efectele atîtor pagini admirabile” (*Moartea la Veneția*).

din cvartetele op. 18 ; *Les adieux, l'absence, le retour* se numesc cele trei mișcări ale sonatei op. 81 compusă cu prilejul despărțirii compozitorului de arhiducele Rudolf, elevul îndrăgit de el. Dedicînd inițial Simfonia a III-a lui Napoleon, Beethoven a considerat însă ulterior mai nimerit să renunțe la această dedicație (și bine a făcut, altminteri cîte comentarii muzicologice napoleoniene ar mai fi luat naștere !), nereținînd din ea decît vagul epigraf ce precede partea a II-a : „marcia funebre sulla morte d'un eroe”. Cît despre cvartetul op. 132 în la minor — cel medical comentat de Marx — numai partea a treia conține declarații programatice : „cîntec de mulțumire în modul lidic oferit divinității de către un însănătoșit” (Beethoven nu precizează după ce fel de boală : fizică sau psihică) înaintea coralului grav și „Simțind noi puteri” (nici aici nu precizează : puteri trupesti sau sufletești ?) înaintea secțiunii contrastante, mai însuflețite, cu care acest coral alternează de-a lungul mișcării. Indicații mai mult decît sumare și formulate parcă nu pentru a restrînge sensul muzicii ci tocmai pentru a da aripi imaginației spre acele „meleaguri ale împărăției” beethoveniene. De ce să ne încăpățînăm a vedea în cvartet patul de suferință al compozitorului (obiect intraductibil de către expresia muzicală, oricît ar vrea autorul să ancoreze în lumea lucrurilor) cînd mai firesc, mai muzical și mai simplu este să înțelegem această compoziție ca expresie a unei crize sufletești, dintre acelea care ne pun la încercare rezistența morală și apoi ne slobozesc lăsînd în noi o dîră de adîncă, iremediabilă dar senină tristețe ?

Muzica, artă etică. Abstragerea de ceea ce este exterior și accidental conferă muzicii o altitudine intelectuală care amintește marile adevăruri ale cugătării abstracte, face din ea — cum spunea G. Călinescu — „o artă echivalentă cu filozofia din planul discursiv”.

La ascultarea concentrată a muzicii se naște¹ sentimentul că o superioară și misterioasă (de aici convingerea lui Beethoven : muzica este o revelație etc. etc.) înțelepciune dezvăluie sensurile ascunse ale existenței, permițându-ne să venim în contact, pe calea trăirii, cu adevăruri tulburătoare, comparabile, prin importanță, celor pe care reflecția conceptuală a unui Kant sau Hegel le comunică înțelegerii speculative. Pe această izbitoare înrudire între cugetarea muzicală și cea filozofică se bazase desigur Mihai Ralea când enunțase posibilitatea unei clasificări muzicale a sistemelor filozofice, echivalându-i — ce-i drept, foarte discutabil — pe Kant cu Bach, Renouvier cu César Franck, Guyau cu Bizet, Nietzsche cu Wagner, Hegel cu Brahms, Schopenhauer cu Berlioz, Rousseau cu Schubert, Bergson cu Richard Strauss.

Ar însemna să ignori vibrația afectiv-poetică a expresiei muzicale, imaginându-ți că ea poate furniza cunoștințe despre categoriile apriorice, principiul rațiunii suficiente sau determinațiile pure ale reflexiei. Despre altceva vorbește muzica și acest „altceva“ — care multora le apare învăluit într-o enigmatică și impenetrabilă ceață — ne poate fi sugerat de orice lucrare purtând pecetea unei înalte reflexivități componistice. Deschid aici o paranteză pentru a răspunde eventualei întrebări care s-ar putea naște în cititorul nedumerit de acest regim preferențial : de ce definești conținutul muzicii pornind de la operele de „înaltă reflexivitate componistică“ și lăsându-le la o parte pe cele ce nu aparțin așa-zisei „muzici grele“, care sînt și mai numeroase și mai populare ?

Există într-adevăr lucrări care nu poartă pecetea unei înalte reflexivități, fără ca prin aceasta să se dovedească lipsite de valoare, de utilitate artistică. Ele nu-și propun

¹ Bineînțeles în ascultătorul care, încetînd să caute în muzică istorioare și renunțînd la facilele extazuri sentimentale, nu a devenit victima tehnicismului sterp.

decît să facă mai agreabilă viața oamenilor ceea ce — atunci cînd la origine se află bun gust și onestitate profesională — nu poate fi decît salutat. Sînt operele pe care — cu o admirabilă modestie și luciditate — le avea în vedere Grieg cînd spunea, referindu-se la propria creație : „Artiști ca Bach și Beethoven au clădit altare și temple pe culmi. Eu am vrut — după cum se exprimă Ibsen într-una din dramele sale din urmă — să clădesc case pentru oameni, în care ei să se simtă fericiți“. O definiție a ceea ce spune muzica nu se poate însă în mod serios concepe decît de la înălțimea pîsurilor ei, din acele „altare și temple“ a căror lumină se revarsă și peste „casele“ din vale, locuite de cei ce vor să fie fericiți. Nu știu dacă *Ofranda muzicală* și *Marea Fugă* pot favoriza o fericire domestică, dar am certitudinea că ele exprimă tot ce e mai sublim în om și mai tipic în arta muzicii. Dacă „Dansul Anitrei“ sau „Cîntecul lui Solveig“ fac și mai plăcută viața căminului este pentru că în ele s-a păstrat o fărîmă din ceea ce, cu absolută plenitudine, întruchipează *Ofranda muzicală* și *Marea fugă*. Dar cum marii majorități absolutul — atît în viața emoțională cît și în cea intelectuală — îi este insuportabil, căci frige și mistuie, această plenitudine cu care menirea muzicii se manifestă în operele lui Bach și Beethoven, anevoie și foarte rar este acceptată ca vecinătate permanentă, intimă de către oameni. De Grieg te poți mai lesne atașa deoarece el îți oferă doar o porțiocică a acestui absolut și încă diluată în sentimentalismul cotidian care-i face mesajul cît se poate de familiar și accesibil. Pe ascultătorul doritor să ajungă pînă în vîrfurile acestui urcuș care este înțelegerea muzicii, fărîma de sublim din melodiile lui Grieg (și a celor din aceeași categorie : un Smetana, un Rachmaninov, un Lalo, un Gounod, un Puccini) îl face să tindă spre acel sublim total din operele marilor gînditori ai muzicii. La început intuiește și, treptat, înțelege că menirea artei muzicale, aici, în operele reputate ca „grele“ ale lui Bach și

Beethoven (și ale celor din aceeași categorie : un Mozart, un Wagner, un Mahler, un Debussy, un Enescu, un Bartók) își găsește suprema realizare de sine. Intrat în aceste „altare și temple“ de pe culmi el vede casele de jos scăldate într-o lumină de o strălucire pe care n-o bănuise atunci când locuia în ele, lumina venită din Graalul marii muzici. Și casele acestea îi par atunci parcă și mai încântătoare, căci razele revărsate asupra lor scot la iveală frumuseți ce rămăseseră neobservate. Totodată își dă seama că, dacă oamenii se simt fericiți acolo, este și pentru că ei capătă această lumină de sus, care — în ordine muzicală — determină și întreține valoarea așa cum soarele face posibilă viața pe pământ. Acest punct de vedere este desigur discutabil dar, oricum, a-l aprecia pe Grieg de la înălțimea lui Beethoven mi se pare indiscutabil mai firesc și mai rodnic (Grieg însuși ieșind în câștig) decât a-i aplica lui Beethoven măsura problematicei lui Grieg (ceea ce ar fi, neîndoios, în defavoarea Titanului și ar prilejui o viziune bagatelizată a muzicii acestuia : privit din fund de vale omul de pe vîrf de munte, fie el și uriaș, va părea de dimensiuni pitice).

Închizînd paranteza să ne gîndim așadar la dîra pe care o lasă în cugetul nostru o muzică de înaltă reflexivitate, după ce am ascultat-o cufundați în noi și cutremurați pînă în adîncuri. Și pentru a găsi dintru început un limbaj comun, să evocăm ceea ce este prezent în cele mai multe spirite — acea concepție eroico-tragică despre existență afirmată de Beethoven și în termeni atît de sugestivi formulată de Lunacearski : „Beethoven nu a fost un om care să fi privit destinul, societatea, propria-i viață prin ochelari trandafirii. El cunoștea toată asprimea vieții. Calea omului e presărată cu spini, noi plutim pe o mare furtunoasă și în fiecare clipă ne putem lovi de stînci submarine. Deasupra noastră nu e cer senin, zîmbitor, ci nori brăzdați de fulger. Această imagine despre lume, despre destin, despre mediul în

care trăim ca despre un haos care ni se împotrivese cu înverșunare, îi este caracteristică lui Beethoven. El nu înfrumusețează situația omului, el declară uneori cu o bărbăție apropiată de disperare : e îngrozitor să trăiești, neadevărul domnește încă pe lume. Dar Beethoven nu se predă. El nu se sperie de destin când acesta-i bate în ușa cu pumnul său de piatră. El spune că destinul este greu, că trebuie îndurate multe răni, dar nu se retrage din luptă. El știe că lupta este feroce, că adesea pier cei mai buni, dar crede fără limite în inevitabilitatea victoriei. Și această credință în victorie, în rezolvarea acestor disonanțe și imperfecțiuni, prin luptă, într-o ordine superioară, constituie religia lăuntrică a lui Beethoven. Aceasta este credința pe care o poartă în suflet și ea îl salvează în clipele cele mai grele ale vieții". Imagine care, desigur, nu epuizează viziunea beethoveniană a existenței, dar ne lasă să întrezărim natura problematicii filozofice a muzicii. Pentru ce trăiește omul și cum trebuie să trăiască din momentul când a izbutit să dea un sens vieții ? — iată întrebările aflate în centrul conștiinței muzicale și cărora compozitorii le-au răspuns pe măsura temperamentului, experienței, geniului.

Din multe opere muzicale, aparținând tuturor timpurilor, adie credința că omul există pentru a fi fericit, pentru a se bucura, sentimentul amar al vieții fiind doar un detaliu, un accident pe acest fundal optimist. O messă de Dufay, Palestrina sau Lasso vor da acestui crez un conținut mistic, adevărata și stabila fericire fiind posibilă, după ei, doar prin comuniune cu Divinitatea. O simfonie sau un cvartet de Haydn îl înfățișează pe om, dimpotrivă, deținător al unei armonii sufletești cucerite fără nici un ascetism, savurând epicureic frumusețile acestei lumi, surîzând cu voioșie spectacolului pe care viața i-l oferă, netrăgând concluzii tragice din momentele ei sumbre. Atitudini, s-ar părea, ireconciliabile și care, totuși, în muzica lui Bruckner, Scriabin

sau Messiaen ni se înfățișează contopite : credința stimu-
lând și spiritualizând bucuria de a trăi iar priveliștea
fascinantă a vieții (a naturii, a perfecțiunii cosmice în
mod deosebit) dovedind — așa cum își întitulează
Messiaen cele „trei mici liturghii“ — prezența divină
și creînd leibnizianul sentiment că *tout est pour le mieux
dans le meilleur des mondes*. Optimism pe care compo-
zitorii au fost departe de a-l împărtăși în unanimitate.
Temperamental sensibili tocmai la momentele sumbre,
peste care un Haydn, un Scriabin, un Messiaen trec cu
ușurință, alți muzicieni au făcut din aceste momente pi-
votul filozofiei lor. Viața le-a apărut ca o chinuitoare,
sisifică luptă, iar fericirea o himeră în care ne încăpă-
ținăm să credem pentru a putea trăi (de aici caracterul
transcendental al felului de a o evoca la marii tragici ai
romantismului și ai muzicii moderne). Ideea morții —
obsedantă pentru un Gesualdo, Bartók sau Șostakovici,
calmantă pentru un Wagner sau Mahler, anxietatea, in-
satisfacția și dorul nedefinit înlocuiesc luminoasa atitu-
dine din muzica de inspirație euforică. Această viziune
pesimistă a vieții este însă răsfârțată în multiple feluri
de compozitori : după Beethoven, măreția omului constă
în a opune tragismului existențial o demnă și patetică
rezistență (ceea ce cu pregnanță reiese din comentariul
lui Lunacearski) ; începînd prin a fi beethovenian în
Simfoniile I și a II-a, Enescu evoluează cu *Oedip* și *Vox
maris* spre o resemnare senină de proveniență mioritică ;
la Bartók auzim — bunăoară în cvartetul nr. 5 — stri-
găte vehemente de desnădejde, pe care la Schönberg și
Berg le vom întîlni amplificate : spaimă în fața catas-
trofei, a unei catastrofe identificate cu însăși existența.
(Am vrea ca aceste referiri exemplificatoare — ca și
cele ce vor urma — să nu-l determine pe cititor a îm-
părți compozitorii în „lagărul“ optimiștilor și cel al
pesimiștilor, după precedentul altor asemenea calapoade,
aceste atitudini putînd perfect coexista în opera unuia
și aceluiași compozitor : cumpăna gîndirii beethoveniene

se înclină cu *Appassionata* sau Cvartetul *lidic* spre un tragism pe care sonata *Aurora* sau Simfonia a V-a îl neagă cu aceeași convingere lăuntrică. Este semnul 'autenticității : aceasta este viața, așa este sufletul omului).

Înțelegerea optimistă a existenței este de obicei însoțită în muzică de exaltarea dorinței de comunicare cu semenii. Viziunea utopică a omenirii înfrățite din Simfonia a IX-a de Beethoven, Simfoniile a II-a și a VIII-a de Mahler, Simfonia I de Soriabin exprimă tocmai această esență socială a omului, încrederea într-un ideal care — chiar dacă se dovedește doar parțial și vremelnic realizabil — nu este prin aceasta mai puțin un regulator al relațiilor dintre indivizi. Unor compozitori cărora pesimismul le-a dat atât de insistent tîrcoale, ca Ceaikovski sau Bartók, apropierea de semenii le-a oferit adesea singura ieșire posibilă din marasm : vezi Simfoniile a IV-a și a V-a, ale celui dintîi, *Divertismentul* și *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* ale celui alt. Setea de absolut poate însă face uneori ca, față de sporadicitatea și vremelnicia fraternității umane, dorința de comunicare să se inhibe, să se retranșeze : ori totul, ori nimic — adică izolare. Se produce acea dureroasă închidere în sine, atât de sfîșietor evocată de Mahler în *Cîntecul pămîntului* al cărui erou respins — în elanurile sale generoase — de către cei din jur, se retrage în eul său, așteptînd acolo venirea „prietenului“ izbăvitor : eterna noapte. Momente cînd sentimentul iremediabilei solitudini devine înăbușitor apar destul de des chiar la un Titan al spiritului cum este Beethoven, ca să nu mai vorbim de moderni, conștiințe atât de dezchilibrate și fragile.

Înclinările pesimiste și solitare (mai ales atunci cînd veneau în conflict cu elanurile idealiste din conștiința unuia și aceluiași compozitor) au implicat totdeauna intensificarea a ceea ce Thomas Mann denumea „baza etern-romantică a muzicii“ : în operele marilor melancolici arderea emoțională se manifestă în toată plenu-

dinea și fascinantă ei splendoare, indiferent dacă ni se înfățișează sub forma flăcării transparente dintr-un cvartet de Schubert sau sub cea a vîlvătăii incendiare dintr-o simfonie de Mahler. Nu este vorba aici de simple revărsări afective ci de o întreagă și coerentă atitudine în fața vieții : convingerea că aceasta trebuie trăită la cea mai înaltă temperatură, că omul trebuie să se angajeze adînc și patetic în tot ce face, acest consum emoțional intens fiind singurul care dă vieții sens, chiar dacă dogoarea lui devine uneori greu de suportat. Această viziune prin excelență romantică a trezit adesea reacția spiritelor mai echilibrate, goetheene care, văzînd în exacerbarea sentimentului o primejdie pentru sănătatea sufletească, pentru însăși frumusețea și logica muzicală, preconizau rigoare și obiectivitate de esență clasicistă. De pe această poziție îi dezaprobau Haydn pe Beethoven, Brahms pe Wagner, Stravinski și Hindemith pe Schönberg. Pericolul marasmului și soluția clasicizării erau însă uneori întrezărite chiar în sînul mentalității romantice determinînd acele încordări ale gîndirii clar-văzătoare care-l făceau pe Beethoven să treacă de la dureroasa confesiune romantică (din paginile lente ale ultimelor sonate și cvartete) la raționalismul intransigent al Marii fugi, iar pe Schönberg de la expresionismul furibund al perioadei de atonalism liber la constructivismul abstract al unora din primele lucrări dodecafonice cum sînt Suita pentru pian op. 25 sau Cvintetul op. 26 pentru suflători.

Din aceste oscilări între optimism și pesimism, colectivism și individualism, romantism și raționalism — oscilări care ne pun în fața unei infinități de nuanțe, interfețe, sinteze — este alcătuită problematica spirituală a muzicii. Menirea acestei arte pare a fi așadar să ne sugereze multitudinea căilor pe care omul a pășit în milenara sa încercare de-ași justifica existența, a da un sens vieții, a descoperi un ideal de conduită. Apăsată de viață și torturată de întrebări, conștiința și-a găsit

totdeauna refugiu în muzică, fie pentru a făuri acolo ca Mozart lumea pură și armonioasă visată, fie pentru a da expresie apăsării și torturilor înseși, ca un Beethoven sau Wagner care se eliberau astfel din strânsoarea demonului interior. Izvorul muzicii reflexive nu este — la marii maeștri — speculativitatea abstractă ci vibrația intensă în fața unor realități care „punând pe gânduri” îl obligă pe artist să mediteze asupra problemelor fundamentale ale omului. Muzica ne apare deci ca o artă emoțională pentru că problematica ei — emanamente etică — este nemijlocit legată de intimitatea afectivă. Cum s-a putut ușor observa, „ideile” exprimate de muzică sînt din acelea care „stau la inimă” fiecărui om, ea ne înfățișează afectivitatea devenită obiect al reflexiei și reflexia aplecată asupra afectivității la apelul patetic al acesteia. Perceperea emoțională a muzicii este prin urmare substanțială numai dacă se produce de la înălțimea problematicii ei etice. Înfiorat și tulburat la ascultarea cvartetului nr. 6 de Bartók, melomanul evoluat va înregistra sentimentele evocate de compozitor ca elemente componente ale uneia din cele mai descurajate atitudini față de viață, rărirea progresivă a tempo-ului, de la mișcare la mișcare, și amplificarea complexitoare a ideii sumbre (un fel de *muss es sein*?) care precede ca un refren fiecare parte, exprimînd stingerea treptată a voinței de a trăi. „Prin acest triumf al tristeții muzica pare a împietri, încetul cu încetul, în moarte, ca orice viață care a străbătut ardoarea și bătrînețea, ca un astru în topire care, răcindu-se, se transformă într-o pastă din ce în ce mai densă, pentru a se cufunda, cu o ultimă tresărire, în materie inertă. Atît de puternică totdeauna la Bartók, afirmarea vieții dispăre aici. După o luptă sălbatică, ironică uneori pentru că este disperată, dar semeată fiindcă este absolută deznădejdea iese învingătoare — ca în *Suita lirică* de Berg, cu mișcările sale impare accelerate și cele pare rărite. Omul este zdrobit de lume, singura vic-

torie care-i mai rămîne fiind de a exprima această zdrobire". (Pierre Citron, Bartók, Paris 1963). Iată cum mulțimea de sentimente, încetînd să mai apară ca o succesiune — mai mult sau mai puțin incoerentă — de impresii lirice, se organizează într-o viziune unitară, demnă a primi numele de „mesaj” și dezvăluind în Bartók pe profundul, tragicul gînditor, ascuns celor ce nu vor să împingă investigația dincolo de constatarea depresiunilor psihice și vehemențelor sonore. Simplist spus, muzica este veselă sau tristă nu pentru că compozitorul vrea să sugereze o vagă veselie sau tristețe, ci pentru că vrea să spună ce crede el despre viață, iar crezul său îi este alimentat de viața afectivă și influențează asupra acesteia. Pesimismul bartókian își trăgea rădăcinile din dezolarea artistului umanist și patriot care, în fața ofensivei distrugătoare a hitlerismului, se pregătea de exil, pentru ca, odată cristalizată, această filozofie să-i intensifice și să-i permanentizeze marasmul, nelăsîndu-i — ca mijloc de supraviețuire — decît mărturisirea prin muzică. Nu poți spune că-l înțelegi cu adevărat pe Bartók separînd sentimentele exprimate în acest cvartet de ideea în jurul căreia polarizează și care le dă sens. Și nu numai Bartók dar orice mare compozitor s-ar răsfrînge denaturat, sărăcit, dezinlectualizat în conștiința celui ce reține doar afecte, nedeterminate și răzlețe, necontinuîndu-și investigația spre esența filozofică proprie unui autentic mesaj componistic. Și ar fi o trădare a muzicii însăși căci, ca artă interiorizată și generalizatoare, ea este chemată să planeze în zona marilor altitudini ale cugetului, datorită noastră, a ascultătorilor, fiind de a ajunge cu orice preț cît mai aproape de acele înălțimi, de *idee*. Mai corespunzător realității ni se pare de aceea a vorbi nu despre specificul emoțional ci despre *specificul etico-emoțional* al muzicii. O asemenea perspectivă înnobilează, spiritualizează, îmbogățește reacția sentimentală — firească, dar insuficientă față de fenomenul muzical.

Nu trebuie să ne inducă în eroare faptul că la contactul nemijlocit (mai ales în cazul unei prime audiții) cu ea, muzica ne furnizează nu informații de ordinul generalizărilor etice, ci impresii dispartate cu caracter senzorial-afectiv. La semnificațiile ei intelectuale, superioare, ajungem supunând materia muzicală examenului analitic și reflecției estetice, meditând asupra ei¹. Este și firesc să fie așa: ceea ce în creația compozitorului ține de cugetarea cea mai profundă reclamă — pentru a fi înțeles — o participare echivalentă din partea ascultătorului. Mai precis: cu cât este mai înaltă sfera de reflexivitate a muzicii, cu atât este mai mare efortul de intelectualizare a percepției muzicale cerut ascultătorului².

Cu privire la caracterul etic și transcendent al semnificațiilor muzicii și despre actul intelectual mijlocitor care ne conduce spre ele, Ernest Ansermet a făcut prețioase reflecții în importanta sa lucrare „*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*”. Opera muzicală, spunea el, este un act de exprimare al omului ca ființă etică... O expresie estetică a eticii umane sub diferitele ei modalități și în condiționarea ei universală. Ea nu e deci propriu-zis o expresie a sentimentului, ci o expresie a omului ca ființă afectivă, ceea ce face ca

¹ Proces pe care, în capitolul *Înțelegerea muzicii: o tehnică și o artă* din lucrarea *Sensurile muzicii* (Editura tineretului 1965) l-am analizat în principalele sale componente: revenirea stăruitoare; concentrarea intelectuală; deslușirea structurii muzicale; informarea culturală; muzica, obiect al reflecției; spiritualizarea înțelegerii; formarea gustului; atracția frumuseților majore; de la intoleranță spre receptivitate; perspectivă contemporană.

² Nici vorbă ca de pe urma unei participări intelectuale lucide intensitatea vibrației emoționale să aibă de suferit. Dimpotrivă, satisfacția ascultătorului va crește proporțional, căci — cum bine spune Gisèle Brelet — „un raționalism imanent locuiește și însuflește muzica; plăcerea intelectuală, departe de a exclude celelalte plăceri, este condiția lor indispensabilă, numai la auditorul de tip intelectual putându-se înmănunchea multiplele satisfacții prilejuite de muzică.” (*Le temps musical*).

această expresie să se producă prin intermediul unor semnificații sentimentale... Prin sentimentul trăit se semnalizează o anumită modalitate afectivă (modalitate existențială) care este implicit și o modalitate etică (modalitate antologică). Iată de ce operele muzicale bogate în semnificații pot fi obiectul unor experiențe inepuizabile : nu termini niciodată să le faci înconjurul, să le pătrunzi sensul, să le recunoști diferitele semnificații. De aceea sînt ele totdeauna „actuale”... De asemeni, datorită transcendenței semnificațiilor ei este muzica, după spusele atribuite lui Beethoven, „o revelație mai înaltă decît orice filozofie”, căci ea ne revelează ființa ascunsă din om și, mai ales, prin modalitățile afective individuale și modalitățile etice individuale și colective, ea ne revelează modalități posibile ale omului în general, constantele eticii sale”... Pentru adepții mentalității pozitivistice care nu acceptă ca muzicii să i se atribuie altceva decît afecte sau forme sonore, cu care venim în nemijlocit contact, Ansermet precizează : „Semnificațiile etice ale muzicii sînt semnificații transcendente ale elementului trăit *pe care nu le putem descifra decît la o analiză*, dar care, prin aceasta, n-au conferit mai puțin experienței trăite întreaga sa profunzime de sens și insondabilitatea sa” (s.n.)

„Cîtă luciditate, atîta dramă”. Patimile după Matei de Bach, Simfonia a III-a de Beethoven, *Neterminata* lui Schubert, Simfonia a IV-a de Brahms, *Tristan și Isolda*, Simfonia a IX-a de Mahler, *Pelléas și Mélisande*, *Wozzeck*, *Oedip* de Enescu, Simfonia celor trei re de Honegger, Simfonia a X-a de Șostakovici, *Il canto sospeso* de Luigi Nono : cum se explică faptul că aceste prototipuri ale reflexivității în muzică, splendide întruchipări ale naturii ei etice, degajă toate, o dată cu măreția filozofică a concepției, un sentiment dureros al existenței ?

Între genul filozofic (ceea ce Grieg numea „altarele și templele de pe culmile” muzicii) și genul tragic pare într-adevăr să existe o intimă legătură. Meditînd asupra marilor probleme ale omului, muzicianul este parcă împins de o forță obiectivă, mai puternică decît voința lui, spre zona bîntuită de ciclonurile dramei, catastrofei, suferinței și morții. Nu este neapărată nevoie ca opera să se încheie funest, ca *Appassionata* lui Beethoven, *Pastetica* lui Ceaikovski sau *Tetralogia* wagneriană. Este suficient ca dintr-o singură mișcare a lucrării (prima parte în Simfoniile a II-a sau a V-a de Mahler, partea doua în simfonia „Din lumea nouă” de Dvorak, partea patra, penultima, în *Simfonia fantastică* de Berlioz) să adie suflul tragicului pentru ca el să persiste în atmosfera generală pe care o creează și o lasă în urma ei succesiunea celor n mișcări ale ciclului: *Eroica* se încheie triumfal dar acest final radios n-o împiedică să ne apară — grație marșului funebru din partea a doua — ca o tipică manifestare muzicală a tragicului (care, de altfel, conține, prin definiție, un filon mai mare sau mai mic de eroism iar prin victoria cauzei purificate care supraviețuiește eroului nu este incompatibil cu un final de felul celui din *Eroica*). După cum nu este neapărată nevoie ca frămîntarea exprimată de muzică să îmbrace forme explozive sau să fie programatic asociată cu ideea morții, pentru ca gîndirea să-și dezvăluie substratul dramatic. Că a cugeta implică o temperatură sufletească ridicată (legată poate pe undeva și de un sentiment tragic) se poate constata — bineînțeles la o examinare atentă — chiar în cazul unor opere de foarte abstractizată concepție ca *Ofranda muzicală* sau *Marea fugă*: numai aparența este aceea de impasibilitate (nici o gîndire autentică, vie nu poate fi impasibilă!) — ideile muzicale au în realitate atîta tensiune, iar la Beethoven și crispate, începînd cu intonațiile, continuînd cu linia frazei și terminînd cu arhitectura ansamblului, încît ele pot prilejui interpreților inspirați tălmăciri de cel mai

tulburător romantism (ceea ce, cum se știe, un Cortot și un Enescu n-au prețuit să facă atrăgându-și reproșurile celor obișnuiți cu o imagine scolastică a lui Bach).

Este inevitabil ca privirea trează și meditația profundă asupra lucrurilor să fie invadată de un sentiment amar: gândirii scrutătoare i se dezvăluie spectacolul eternei, mereu înnoitei lupte pe care omenirea o dă cu sine însăși în numele unei fericiri care se depărtează pe măsură ce avem impresia că ne apropiem de ea, pentru că — pe nesimțite — seducătoarea himeră să arboreze rînjetul, de astădată foarte real, al scheletului cu coasă. Purtînd în el flacăra veșnic aprinsă a unui neobosit optimism, alimentat de însuși instinctul de conservare a speței, omul n-a încetat să spere, să creadă în ideal, să se devoteze frumosului, să-și dăruiască generos capacitatea de a iubi, — și desigur că numai așa a putut ține piept grelelor încercări ale existenței. Ceea ce omul obișnuit este dispus să uite cu ușurință, filozofului îi revine însă stăruitor în gând: de cîte ori peste aceste idealiste elanuri nu s-a abătut tăvălugul distrugător al cruzimii (cel evocat de Honegger în finalul *Liturgicii* sau de Șostakovici în *Toccata Simfoniei a VIII-a*) lăsînd în urma sa un pustiu dezolant! Dar chiar fără să se fi dezlănțuit asemenea ofensive pustiitoare, cît de rar se întîmplă ca iubirii și devotamentului total să li se răspundă, dacă nu cu monedă egală, cel puțin cu grațitudine: Oedip este alungat de cei pe care i-a salvat, Wozzeck este înșelat de cea pe care o iubește mai mult decît orice pe lume. Pentru ca atunci cînd comuniunea sufletească pare să se fi realizat — ca între Tristan și Isolda — existența să se aneantizeze, mistuită chiar de flacăra sentimentului după a cărui plenitudine toți tînjim. Nu vreau să spun că viața ar consta numai din aceste aspecte dar unui spirit lucid îi este suficient să le constate pentru ca în con-

știință să se instaleze o iremediabilă melancolie¹, cele mai încântătoare priveriști și cele mai euforice stări sufletești încărcându-se în imaginația lui pentru totdeauna cu un substrat dureros: zonele de lumină fac și mai apăsător gândul inevitabilelor fîșii de întuneric din care nu putem ști niciodată cînd și dacă vom ieși. Nu rareori cîntă Mahler, și încă în tonuri exultante, natura, iubirea, tinerețea, bunătatea, dar chiar și în atmosfera cea mai idilică simți plutind acea anxietate a compozitorului care-și făcuse o deviză din cuvintele lui Dostoievski: „Cum pot eu să fiu fericit, cînd în altă parte cineva suferă?” Felul cum își construiește Șostakovici ciclul simfonic ilustrează viu actul reflexiei muzicale, condiționarea și încărcătura lui afectivă. Simfonia șostakoviciană începe de obicei cu motive concentrate și grave, urzind o întreagă țesătură meditativă care evoluează spre imaginea unui cumplit marasm lăuntric — pivot psihologic al întregii lucrări. Dezlănțuiri sonore furibunde, în care sînt uneori prezente intonații brutale de marș, ne lasă să întrezărim sursa acestei meditații dureroase transformate în disperare. Adesea în părțile mediane (*scherzo-uri* demonice) compozitorul adîncește imaginea forțelor ostile, antiumane. Sentimentului de depresiune și copleșire ce încheie mai întotdeauna prima mișcare îi urmează de obicei resemnarea îngîndurată a părții lente, resemnare înseninată în finaluri de un surîs din care uneori nu lipsește voioșia, presimțirea renașterii spirituale.

E greu, poate imposibil, de precizat dacă gîndirea lucidă determină sentimentul dramatic al existenței sau viceversa. Mi se pare însă indiscutabil că o experiență aspră a vieții (și muzicianul, ca ființă hipersensibilă, altfel n-ar fi artist, este făcut să simtă asprimile cu o deosebită acuitate) stimulează interiorizarea și deci re-

¹ „Suferințele noastre își pun pecetea pe bucuriile noastre. Dar nu și invers. De aici subtonul de melancolie al întregii noastre vjeți” — glăsuiește un aforism al lui Lucian Blaga.

flexivitatea, că numai supus unor grele încercări sufletești câștigă el — ca de altfel orice om, numai că la alt nivel — virtutea înțelepciunii, puterea de a-și privi semenii, evenimentele și lucrurile acestei lumi, de la o înălțime filozofică, indulgent și înțelegător, cu sinceră compasiune fraternă. Apariția filonului filozofic în muzica beethoveniană trebuie pusă în legătură nu numai cu maturizarea biologică dar și cu acele tragice împrejurări biografice care au făcut din compozitor cel mai nefericit dintre oameni: câtă vreme a fost relativ ocolit de vitregii, adică pînă la *Sonata patetică* și Cvartetul op. 18 nr. 4 (do minor), Beethoven plutea la suprafața vieții, nu era urmărit de probleme chinuitoare, împărțea cu amabilitate zîmbetele cu care îl deprinsese educația jovialului, sociabilului Haydn. Declanșarea nenorocirii este însoțită, la unele conștiințe foarte sensibile, de un cumplit miracol: din arzătoare pînă la incandescență, inima se transformă într-un sloi de gheață și toată febrilitatea pasională din ea capătă înfățișarea unei formidabile efervescențe intelectuale, care face din existența tragică obiectul unei lucide analize. Trecere cu totul firească la care Thomas Mann se referea în *Bilse și eu* cînd spunea că „nimic nu e mai îndepărtat de artă decît părerea eronată conform căreia răceala și pasiunea se exclud“, și care ne dă posibilitatea să înțelegem cît de relativ este a opune clasicismul romantismului sau rațiunea afectivității și mai ales a o face într-un mod antagonic (ori-ori). Ecourile dureroasei surse care a generat reflexivitatea pot să se audă foarte puternic, ca în *Integrale* sau *Hyperprism* de Edgar Varèse unde simți parcă jungla umană infernală (sau, dacă vrei, „deșerturile“, cum și-a intitulat, simbolic, una din lucrări) în mijlocul căreia a trebuit să trăiască, transplantat, acest francez ce se hărăzise autoexilării; mai estompat, ca în *Oedip-ul enescian*, unde experiența personală apare învăluită în veșmintele amăgitoare ale inspirației mitologice, dar despre a cărui sursă autobiografică

autorul a vorbit în repetate rînduri : „tot ce am pus în el venea de la mine, pînă a mă identifica, uneori, cu eroul meu“ ; în sfîrșit imperceptibil de slab ca în *Oedip*-ul lui Stravinski, compozitorul care își făcea un titlu de glorie din a spune că muzica lui nu exprimă nimic și din a declara război confesiunii, autobiografiei muzicale, dar care este cu neputință să fi meditat asupra destinului oedipian făcînd total abstracție de propria sa experiență de hulit și dezrădăcinat. „Cîtă luciditate, atîta dramă“, spusese admirabil Camil Petrescu referindu-se la consecințele dureroase pe care le are pentru o conștiință sensibilă înțelegerea profundă, realistă a existenței. Ingenioasa formulă poate fi completată prin răsturnarea ei : cîtă dramă, atîta luciditate, am putea noi spune cu egal temei, pentru că la o profundă și realistă gîndire asupra vieții nu poate duce decît traversarea dramelor acesteia.

N-aș vrea ca prin această pledoarie (impusă de tema studiului) să arunc o umbră asupra acelor stiluri și genuri care, lipsite fiind de problematica dramatică a unei conștiințe cugetătoare, mi-au stat mai puțin în atenție : operele în care negația, îndoiala, obsesia nu sînt prezente, din care iradiază pur și strălucitor bucuria de a trăi. Lăsînd la o parte ceea ce provine dintr-un pueril sau senil idilism, putem spune că ele sînt acele case făcute pentru a fi locuite de oameni fericiți, despre care vorbea Grieg (în opoziție cu „altarele și templele clădite pe culmi“ de Bach și Beethoven). Preclasicismul, clasicismul, neoclasicismul ne-au lăsat chiar capodopere țîșnite dintr-o asemenea viziune (care, cu puțină bunăvoință, ar putea fi și ea o filozofie...) Te întrebî însă — mai ales în fața unor accente patetice, a unor fraze pătrunzător-elegiace din Bach sau Vivaldi, Couperin sau Haydn, Ravel sau Poulenc (care par a ne aminti uneori că nimic din ce e omenesc nu le-a fost străin !) dacă această luminozitate nu este cumva expresia unei drame interioare dominate. Substrat aproape incontestabil la

un compozitor ca Mozart, în a cărui seninătate simți o undă aproape permanentă de tristețe și pe care problema morții — cu atîta înfiorare înfruntată în *Don Juan* și *Requiem* — este departe de a-l fi lăsat indiferent. Astfel privite, operele de aparent netulburată armonie spirituală ne-ar putea revela adîncimi inaccesibile unei înțelegeri neproblematică. Și cred că așa stau lucrurile în realitate: gîndirea înseamnă totuși frămîntare și un compozitor autentic nu poate să nu fie un gînditor. Asemenea opere includ sau presupun tensiunea lăuntrică, dacă nu chiar drama, în virtutea aceleiași legi care face ca operele de dramatică luciditate — oricît ar fi de prezentă în ele ideea suferinței și morții — să glorifice dragostea de viață. Căci, cum spunea Thomas Mann, „sînt două feluri de a iubi viața: unul care nu știe nimic despre moarte — e o iubire simplistă, grosolană a vieții, și celălalt, care o cunoaște bine, după părerea mea numai această iubire are o adevărată valoare spirituală. Este iubirea de viață pe care o propovăduiesc artiștii, poeții, gînditorii“. (Cuvîntarea rostită cu prilejul jubileului de 50 de ani de la naștere.)

Logica muzicală și dialectica gîndirii. Încă un factor care, în cooperare cu interioritatea și universalismul limbajului muzical, favorizează expresivitatea filozofică a acestei arte: logica organizării sonore. Este vorba de acele principii morfologice și sintactice care se impun compozitorului ca o forță obiectivă, immanentă gîndirii muzicale, obligîndu-l să-și arhitecteze într-un anumit fel mesajul pentru a-l face comunicabil. Asigurînd inteligibilitatea expresiei, aceste principii formative îl ajută pe compozitorul însuși să-și clarifice conținutul lăuntric, mai mult sau mai puțin nebulos, pînă în momentul cînd intervine preocuparea organizării (fără de care exteriorizarea artistică ar fi de neconceput). Și — cum vom vedea îndată — principiile formative ale discursului muzical contribuie la limpezirea mesajului, ba chiar îi intensifică prestața

filozofică, pentru că ele însele sînt reflexul unor legi fundamentale ale gîndirii. În faptul că o temă se repetă identic sau variat, că unei idei i se opune alta, contrastantă, că între secțiuni există continuitate sau graniță etc., muzicologia formalistă nu a văzut altceva decît procedee ale tehnicii componistice, ceea ce a făcut ca analizele ei să aibă înfățișarea unor rebarbative inventare meșteșugărești, iar gîndirea compozitorului analizat să fie obligată a coborî de la înălțimea reflexivității la o meschină mentalitate scolastică.

A sugera fluența perpetuă a conștiinței (și cu atît mai mult a subconștientului), al căror curs viu nici chiar cel mai nuanțat concept nu-l poate reda cu plenitudine, a fost o problemă cardinală pentru marii gînditori ai muzicii. „Dacă muzica este înțelepciune — spune Gisèle Brelet — explicația trebuie căutată nu în faptul că reflectă ordinea cosmosului, ci mai de grabă în acela că reflectă *ordinea temporală a sufletului*, că în inima formei sonore se află depusă — sursă a oricărei înțelepciuni — înțelepciunea temporală, generatoare a celei mai elevate satisfacții din cele pe care le produce muzica și semnificînd însăși esența acestei arte : timpul muzical“. Pentru a exprima adecvat temporalitatea vieții sufletești permițînd astfel muzicii deplină realizare a menirii sale, Bach s-a servit de contrapunctul liniar, Wagner de melodia infinită, școala schönbergiană de tehnica variației continui : grație unor asemenea mijloace discursul muzical devenea capabil să evoce într-adevăr torentul neînterupt de energie psihică pe care îl simțim curgînd în adîncurile eu-lui. Paralel însă cu aceste preocupări ce ținteau spre maxima dinamizare a expresiei (făcînd din muzică o imagine fidelă a existenței ca devenire) compozitorul a simțit dintotdeauna nevoia de a-și sprijini gîndirea pe piloni care să asigure o soliditate construcției sonore : necesitate impusă de legile psihologice ale percepției (fără puncte constante de reper ascultătorul, invadat de impresii mereu noi,

se pierde, obosește) dar și de caracterul gândirii însăși care, în continuă mișcare, dezvoltă totuși anumite idei-pivot, metamorfoza ei infinită prezentând certe coordonate, mai mult sau mai puțin statornice. Centrul tonal care se afirmă și triumfă mai presus de toate aventurile modulatorii, motivul și tema al căror pregnant profil răzbate prin noianul de evenimente ale travaliului tematic, seria din care dodecafoniștii derivă scrupulos toată structura sonoră în speranța că ascultătorul îi va simți permanent prezența, realizând astfel mental o unitate care să contracareze senzația de derută, inerent produsă de tehnica variației continui — iată câteva din mijloacele menite a conferi muzicii o riguroasă logică internă. Stabilind secțiunile componente ale operei și preconizând o anumită organizare a materialului pe baza repetării și opunerii ideilor ca și a unui plan tonal, diferitele tipuri de arhitectură componistică (începând cu forma simplă de lied și terminând cu grandioasele construcții ale formei de fugă și de sonată) au oferit un reazem și mai solid fluidității muzicale. Mai ales datorită lor a ieșit la iveală natura contradictorie a muzicii: esența procesuală a acesteia este inseparabilă de schema constructivă în a cărei albie torentul sonor trebuie să curgă. De aici definirea muzicii ca arhitectură fluidă¹.

Departate de a fi doar procedee de tehnologie muzicală, mijloacele de organizare a formei exprimă însăși

¹ B. V. Asafiev, dezvoltând concepția energetică a lui Kurth, a adus o contribuție hotărâtoare la cristalizarea acestui fel de a înțelege forma muzicală. „În procesul constituirii formei apar, pe de o parte, elemente identice care alcătuiesc baza sau jaloanele memorizării muzicii, iar pe de altă parte elementele contrastante. Schema se opune mișcării. În muzică mișcarea se creează numai opunându-se intonațiilor care sînt percepute ca puncte de sprijin, intonațiile care încearcă să le deplaseze. Datorită acestui caracter dialectic pe care-l are, procesul de constituire a formei muzicale este perceput totdeauna ca o stare de echilibru instabil” — spune el în *Forma muzicală ca proces*.

dialectica gândirii (pe care muzica, prin procesualitatea ce-i este atât de caracteristică, o reflectă deja în aspectul său fundamental : devenirea). Nevoia ei de identitate și unitate, în primul rînd, sugerată prin funcționalitatea sistemului tonal (în care mulți văd fundamentul muzicii însăși, a cărui năruire echivala pentru D. Cuclin cu transformarea acestei arte într-un conglomerat de zgomote), prin monotematismul compozițiilor bazate pe dezvoltarea consecventă a unei singure idei (preludiile lui Bach, bunăoară), prin așa-zisul „ciclism” care derivă tot materialul tematic dintr-un motiv generator (cum se întîmplă în simfonia lui César Franck), prin reluarea insistentă și nemodificată a aceleiași idei (procedeu atât de întîlnit la Schubert, de pildă, cînd o temă pare a-i fi deosebit de dragă). Gîndirea nu poate însă progresa și nu se poate menține vie decît în măsura în care se neagă, căutînd neconținut antitezele afirmațiilor sale, și această tendință a ei a devenit unul din principiile constitutive ale logicii muzicale : ideii de centralism tonal i s-a opus dintotdeauna dorința de evadare din tonalitate prin cromatizări, alterații, modulații, a căror sferă s-a extins treptat pînă la eclipsarea tonalității suverane ; de la monotematism s-a trecut la bi și pluritematism, modalități în cadrul cărora ideile muzicale se completau sau se contraziceau, contrastele masculin-feminin, contemplativ-volitiv, interogație-răspuns fiind cele mai tipice ; diversitatea intonațională (dintr-o simfonie de Mahler, spre exemplu, unde temele par a proveni din cele mai felurite lumi, începînd cu strada și terminînd cu paradisul) se dezicea de principiul ciclic al derivării materialului dintr-o celulă generatoare care, asigurînd unitate, schematiza viața, atât de multicoloră ; repetării identice, în sfîrșit, i se opunea repetarea dinamizată, cu alte cuvinte continua modificare a ideii pînă la transformarea ei structurală, care ne-o poate aduce în ipostaze ce echivalează cu o autonegare (tema faustiană devenită în simfonia lui Liszt tema mefistofelică, tema

iubirii din *Simfonia fantastică* de Berlioz prefăcută în temă a sarcasmului, tema luminoasă a patriei prezentată în repriza primei părți din *Simfonia a VII-a* de Șostakovici ca temă a suferinței și jalei). Negări care însă duc spre o nouă unitate, mai bogată și deci superioară, unitate realizată prin forța lăuntrică a mesajului; grație acestuia atonalismul lui *Pierrot lunaire*, conflictul ideilor din *Appassionata*, caleidoscopul temelor dintr-o simfonie de Mahler, variațiile libere care transfigurează pînă la nerecunoaștere tema lui Haydn folosită de Brahms sau cea a lui Purcell luată ca bază de Britten — toate acestea ne apar alcătuind un organism pe cît de divers pe atît de unitar. Oricît de violentă ar fi negația rostită de muzician ea își va găsi totdeauna rezolvare, împăcare în ansamblul operei a cărei esențială valoare constă tocmai în capacitatea ei de a spune ceva oamenilor, de a afirmat un mesaj, pe deasupra (sau poate tocmai datorită) tuturor dizarmoniilor, contrastelor, vîltoarelor care, la un prim contact, pot să ne deruteze. Negarea negației, acea lege fundamentală a dialecticii — în virtutea căreia tezei îi urmează antiteza iar sinteza le unifică pe un punct mai înalt al evoluției spiralate — lege pregnant formulată de triada hegeliană, stă și la temelia gîndirii muzicale. Structura A.B.A., întîlnită în muzică pe toate planurile, de la fraza de opt măsuri pînă la arhitectura unei părți dintr-o simfonie, conține în germene toate relațiile de ordinul identității și contradicției, analizei și sintezei despre care am vorbit. În șirul de forme muzicale izvorîte din armonie (pe care Gisèle Brelet o prezintă ca *symbole du jugement*) această triadă răzbate prin toate modalitățile de structurare a planului componistic, indiferent dacă se numesc lied sau scherzo, rondo sau temă cu variații. Manifestarea ei plenară o găsim în așa-zisa formă de sonată: cu expoziția în care ideile apar într-un contrast ce poate merge pînă la antagonism, cu dezvoltarea care supune aceste idei unei prefaceri cu atît mai dramatice cu cît conflictul

dintre ele sau tensiunea lor interioară sînt mai acute, cu repriza care aduce din nou ideile expuse inițial dar într-un mod concluziv (unificate pe plan tonal și eventual transfigurate ca structură) — forma de sonată este o admirabilă imagine a dialecticii existențiale, pe bună dreptate numită de Lunacearski „formă muzicală profund filozofică”. Dacă în ea precumpănește aspectul obiectiv al dialecticii (de aici frecventa interpretare a mișcărilor beethoveniene în formă de sonată ca expresie a ciocnirii forțelor, ca frescă a unor desfășurări dramatico-eroice), fuga, culminație a formelor contrapunctice, ne dezvăluie parcă însuși procesul de gîndire: nu fără temei este ea curent comparată cu raționamentul a cărui stringentă și irezistibilă evoluție o sugerează, într-adevăr, cu uimitoare pregnanță. Aptă să redea multiplicitatea simultană a planurilor pe care evoluează gîndirea, ca de altfel întreaga noastră viață spirituală, polifonia conferă muzicii dimensiunea profunzimii; sondajele în străfunduri psihologice ar fi de neconceput fără ajutorul ei.

Numeroasele scheme constructive care stau la dispoziția compozitorului pentru a-i ușura organizarea materialului muzical pot desigur căpăta funcția unor tipare rigide în care ideile sînt înghesuite în mod conformist. Așa se întîmplă acolo unde nu există o gîndire creatoare: în locul unui curs dinamic, viu se instalează forme împietrite, statice care golesc mișcarea de viață și îi imprimă o desfășurare monotonă, previzibilă. Cînd muzicianul are ceva de spus, cînd în el există o tensiune ce se cere eliberată, schema se va subordona mesajului și — transfigurată de dinamismul acestuia — își va vedea pus în valoare sensul ei dialectic. Aceasta este rațiunea nenumăratelor amendamente pe care dintotdeauna compozitorii le-au adus tiparelor formale (ceea ce a făcut ca o formă exemplară, ideală de sonată sau rondo să nu poată de fapt exista) estompînd granița dintre secțiuni, renunțînd eventual la una din ele sau, dim-

potrivă, lărgind structura prin introducerea unor episoade, profilând într-un fel mereu înnoit ideile, mai ales cu prilejul reprizei lor concluzive: tot atâtea mijloace de a pune în prim plan procesualitatea, de a sugera ideea acțiunii continui, de a da mișcării tensiune interioară — cu alte cuvinte de a spori sentimentul de viață, de adevăr pe care-l degajă muzica. Numai când schema constructivă este însuflețită de acest curent al unei gândiri vii și dinamice, își actualizează ea potențele filozofice care, altfel, au toate șansele să rămână inexpressive, banale construcții scolastice. Ea împărtășește soarta logicii formale, a cărei fecunditate depinde de gradul în care este luminată de viziunea, atât de subtilă și suplă, a logicii dialectice.

Cum principiile logice reflectă relații ale existenței în general, am putea spune că logica muzicală exprimă nu numai procese ale gândirii dar, indirect, prin intermediul lor, tendințe fundamentale ale naturii, societății. Analiza raporturilor existente între diferitele elemente ale limbajului muzical îl pune pe cercetător în fața unei atât de complexe dialectici, încât acesta nu ar putea să nu dea măcar un dram de dreptate lui Schopenhauer când spune: „Dacă ne-ar reuși să reproducem detaliat în noțiuni ceea ce exprimă muzica, am căpăta o deplină și suficientă explicare noțională a lumii“. Considerație pe care însă Schopenhauer o făcea nu pentru a demonstra forța filozofică de generalizare a muzicii, ci pentru a o ridica deasupra vieții și a celorlalte arte, în zona metafizicii „voinți universale“: muzica ar putea continua să existe, zicea el, chiar dacă lumea ar dispărea. Desigur nu cu asemenea scopuri apologetice am evocat aici virtuțile dialectice ale gândirii muzicale, ci numai pentru a sublinia importanța aspectului constructiv logic în arta componistică. Am vrut a dovedi și pe această cale că muzica este o manifestare intelectuală superioară, că deci o percepere pur emoțională a ei este cel puțin inadecvată.

STRĂVECHEA TRADIȚIE A REFLEXIVITĂȚII

Cei ce își justifică antipatia față de muzica secolului al XX-lea prin motivul că — în opoziție cu muzica emoțională a veacurilor anterioare — aceasta ar fi devenit o expresie a rațiunii se dovedesc cu totul neinițiați în ale istoriei muzicii. Nu prin faptul că izvorăște din reflexivitate se deosebește muzica lui Bartók de cea a lui Mozart sau Chopin, ci prin caracterul nou al reflexivității ei. Activitatea, într-un grad superior intelectualizată, a gândirii a fost întotdeauna temelia procesului creator; ea a determinat evoluția muzicii și apariția capodoperelor.

Epoca fericită a reflexivității spontane. De unde provine luminosul echilibru, propriu — chiar atunci când se exprimă stări depresive — mai întregii muzici prebeethoveniene? Divina candoare a artei renascentiste, preclasice, baroce și clasice este într-adevăr o trăsătură incontestabilă ce poate fi pusă într-un legitim antagonism cu dureroasa crispăre a muzicii moderne, invadată de întrebări neliniștitoare, dar

ar fi o eroare să o punem pe seama vreunei indiferențe sau absențe a gândirii. Și Machault, și Lasso, și Vivaldi, și Haendel, și Haydn au filtrat rațional tot ce au așternut pe hîrtia cu portative, numai că au făcut-o în spiritul vârstei juvenile, al epocii primăvăratice pe care o străbătea muzica, pe atunci cea mai recentă dintre arte (bineînțeles avem în vedere forma ei europeană, înalt profesionalizată). Cinci secole de evoluție nu era nimic în raport cu tradițiile literaturii, bunăoară, care încărcau conștiința scriitorului cu ceea ce dăduseră omenirii un Homer, un Sofocle, un Ovidiu, un Dante, un Shakespeare. Aceste cinci sute de ani echivalau cu etapa pe care un tînăr o străbate pînă la ieșirea sa din adolescență și întrezărirea în depărtare a zorilor maturității. Putem spune că felul său de a vedea viața este încă naiv, legănat de iluzii, neatins de morbul lucidității amare pe care ne-o dă înaintarea prin vîltoarea vieții, dar nu-i putem contesta calitatea de a gândi. Neavînd în spatele ei o ascendență grea, neaflîndu-se deci la vîrsta cînd spiritul, după ce a privit cu entuziasm spre viitor, se întoarce melancolic spre trecut și face din el obiect de prelungite, chinuitoare reflexii, muzica acestei vremi trăiește — cum spunea Vieru într-un remarcabil eseu — „în stare de fericire“. Imaginea pe care ea o dă asupra existenței emană avînt pur spre frumusețe, ideal, lumină și această imagine țîșnește dintr-o fire prin excelență spontană care își rostește crezul său cu simplitate, fără să facă din el o problemă, fără să aibă conștiința speculativă a faptului că filozofează. Muzicianul acestei vremi se va mulțumi așadar să scrie muzică ; a construi sisteme metafizice sau tehnice în jurul actului componistic nu intră în preocupările lui. Ceea ce nu înseamnă că el nu este preocupat de problemele constructiv-formale ale creației sale : în aceste secole se constituie și se desăvîrșește tehnica polifonică, își face apariția limbajul armonic, își cuceresc autonomia genurile instrumentale, se cristalizează — în ce au ele esențial — tiparele

principalelor forme muzicale — și toate sub semnul unei perfecțiuni, al unui echilibru care trădează rafinamentul intelectual ascuns în spatele aparenței de ingenuitate. Este totuși rafinamentul vârstei care nu și-a pus încă problemele grave ale existenței. Construcția formei are de aceea, într-o mare măsură, caracterul unui joc — în schema ingenios găsită a formei de fugă, rondo sau sonată, muzicianul se va amuza să introducă mereu alte și alte idei, de nepuizabilă prospețime, nearătându-se deloc stînjinit de tipare, ba chiar simțindu-se ca la el acasă, într-atît este de obișnuită gîndirea acestei epoci să-și adapteze mersul imperativelor obiective. Suverană în înțelegerea rosturilor muzicii, ideea de divertisment (desigur nu un divertisment hedonic, ci unul foarte spiritualizat) va determina atît conținutul acestei arte, prin precumpănirea seninătății tinerești, cît și forma ei, construită într-un mod adecvat acestei stări de spirit : cu contururi rotunjite, fără contraste tematice și cotituri brusce, desfășurîndu-se pe vaste suprafețe plane — orientată cu alte cuvinte spre sublinierea identității, armoniei, stabilității. Acestea nu numai că nu sînt obiecții sau reproșuri, dar reprezintă o încercare de a defini tocmai farmecul muzicii acelei epoci spre care oamenii privesc cu nostalgie, ca spre o ireversibilă fericire, ca spre propria lor adolescență sau primă tinerețe, pentru totdeauna pierdute în noaptea timpului.

Viziunea mistico-matematică a muzicii. Cum s-a oglindit în conștiința estetică a acelor timpuri evoluția practicii muzicale ? În ce fel au înțeles și explicat muzica teoreticienii ei ?

Nu numai că și-au dat seama de sorgintea intelectuală a actului componistic dar chiar au exagerat-o, incluzînd muzica printre științe și explicîndu-i elocvența prin raporturi matematice. „Tot farmecul melodiei provine din număr, care măsoară exact vocile ; tot ceea ce ritmurile au seducător, fie în melodie, fie în diversele mișcări, este opera unică a numărului” — se spunea în tratatul

Musica enchiridiadis (sec. al XV-lea). Aceasta a fost, în interpretarea teoretică a muzicii, o tradiție care a persistat secole, perpetuându-se pînă în secolul al XVIII-lea, cînd ne întîlnim cu definiția leibniziană a muzicii, ca aritmetică a sufletului care nu știe să numere, și reflecțiile lui Rameau privind deducerea regulilor muzicale cu ajutorul matematicilor. Nu era — cum s-ar putea crede — o concepție formalistă despre muzică. Filtrată prin idealismul lui Platon și misticismul lui Plotin, această viziune de esență pitagoreică atribuia raporturilor numerice semnificații transcendente, așa încît muzica provenită din ele apărea savanților ca o imagine a ordinii cosmice, a excelenței divine. Din exprimarea acestei transcendente religioase se făcea chiar un criteriu al valorii : „muzica, spune Mersenne, nu atinge perfecțiunea decît atunci cînd se inspiră din subiectul cel mai înalt, acela care descrie măreția și slava lui Dumnezeu, dragostea și ardoarea cu care trebuie să-l adorăm veșnic. De unde — continuă el — este ușor de conchis că toate cîntecele de la curte care n-au alt subiect decît viața profană și nu conțin altceva decît laude aduse oamenilor, laude ce constau cele mai adeseori în lingușeli și n-au altă bază decît vanitatea și minciuna — toate aceste cîntece nu pot fi perfecte pentru că sînt lipsite de adevăr...” (*L'Harmonie universelle*, 1637). Foarte elevată în aparență, această înțelegere a muzicii se dovedește, în fond, de o crasă banalitate. Nici vorbă ca, purtat pe aripile acestei arte, omul să se înalțe în zone superioare ale cunoașterii ; formidabila ei transcendenta, atît de elogiata în scrierile medievale și renascentiste, este privită dintr-un unghi utilitar, didacticist-moralizator : „Prin proporția regulată și exactă a numerelor, muzica imprimă oamenilor o înclinare spre dreptate, blîndețea caracterului, potrivire la cerințele vieții sociale ; ea readuce pe desfrînați la castitate, mințile dezechilibrate la ordine și rațiune, pe leneși și nefolositori la

activitate ; ea reface curajul, dă bucurie necesară pentru a suporta oboselele și, în sfârșit, obține mîntuirea sufletului, căci numai ea, printre arte, a fost instituită în acest scop", se spune în tratatul *De musica* al lui Adam de Fulda (sec. al XV-lea). Paloarea felului de a înțelege muzica își găsește explicație, printre altele, în insuficiența atenție acordată fenomenului muzical propriu-zis, practica fiind mult timp considerată de savanți inferioară teoriei muzicale. În a sa *Artă a muzicii* Johannes de Spinoza (sec. al XVI-lea) vede „excelența muzicii în speculație și vulgaritatea în operă”, căci „știința este mai elevată decît folosința care i se dă”. Cum poți să deslușești sensurile ascunse în intimitatea sunetelor dacă nu te identifici cu acestea, dacă nu le trăiești cu toată ființa spirituală ? Iată cum, recunoscînd proveniența reflexivă a muzicii, estetica muzicală a excelat timp de secole prin inconsistența reflexiei asupra acestei arte, inconsistență care trebuie pusă desigur pe seama deformărilor scolastico-religioase ale gîndirii. Ecourile ei s-au făcut simțite încă o bună vreme după scuturarea balastului medieval. Despre capodoperele preclasicismului, barocului, clasicismului, estetica și critica epocii, cînd nu făceau considerații tehnico-scolastice, se pronunțau într-un spirit salonard, problema principală fiind aceea a impresiei agreabile pe care sonoritatea, melodia, armonia o prilejuise auzului. În estetica iluminiștilor francezi, și în primul rînd a lui Rousseau, muzicianul *Enciclopediei*, nu poți găsi un criteriu apt a descoperi în sunetele muzicii și altceva decît relații ingenioase care nasc în suflet un dulce ecou. Pe această experiență a definirii muzicii se bazau un Kant cînd spunea în „*Critica judecății*” că „în muzică este mai mult divertisment decît cultură”, că efectul ei nu este cu nimic mai profund decît acela al unei batiste parfumate, ca și Hegel în a cărui *Estetică* muzica apare ca imagine a unor „emoții fără sens”, a „eului gol și nedeterminat”, ca artă care „are foarte

puțină nevoie sau nu are deloc nevoie de un conținut spiritual”.

Epoca neliniștită a reflexivității conștiente de sine. Trebuie să recunoaștem : la imaginea neproblematică și mulțumită de sine pe care teoreticienii acelor timpuri și-o făcuseră asupra muzicii contribuisese însăși creația contemporană lor. Dacă ascultătorul modern descoperă în operele lui Gesualdo, Bach, Couperin complexe semnificații umane, este pentru că el privește preclasicismul, barocul, clasicismul prin prisma experienței estetice acumulate de-a lungul evoluției romantice, postromantice, moderne a muzicii, ceea ce e de natură nu numai să îmbogățească, dar să și schimbe fundamental optica : cu cât înaintezi în timp, cu atât mai pline de sensuri îți apar capodoperele trecutului, transformate pentru generațiile posterioare în izvoare inepuizabile de înțelepciune, în realități mereu actuale, perpetuu înnoite. Pe atunci însă, când muzica se afla într-o fază adolescentină iar înțelegerea ei într-un stadiu poate și mai puțin evoluat, ceea ce se remarcă era seninătatea liniștitoare a sentimentelor, în care de altfel un Hegel vedea o condiție a valorii¹. Altfel ne apare această seninătate astăzi când o privim fie în contrast dialectic cu zbuciumul modern, fie conținând premise ale acestuia ; aflați la o vîrstă spirituală destul de avansată, putem cuprinde epocile apuse într-o perspectivă mai bogată, mai revelatoare de sensuri. Această perspectivă n-o puteau avea contemporanii lui Gesualdo, Bach și Couperin, compozitorii înșiși nefiind conștienți de întreaga semnificație a ingenuității lor. Nici vorbă ca Scarlatti să-și dea seama că pecetluia în sonatele sale un ideal etic și estetic ale cărui reflexe diamantine aveau să-și sporească strălucirea pe măsura înfundării muzicii în zone înnegurate. „Cititorule, oricine

¹ „Muzica... trebuie să subordoneze sentimentele relațiilor determinate dintre tonuri și să tindă ca expresia emoțională să nu fie brutală și aspră, ci să devină moderată.”

ai fi — diletant sau profesionist — nu te aștepta să găsești în aceste compoziții o concepție profundă : sînt doar glume muzicale ingenioase, al căror țel constă în a-ți forma siguranța cîntatului la clavicenbal” — spunea Scarlatti în prefața sonatelor. Tipică mărturisire : componînd, vechii maeștri aveau sentimentul că glumesc, că se joacă, pentru ca numai după secole să reiasă că în această glumă și joacă a lor sălășluia ascunsă o adîncă înțelepciune. Era firesc ca această ingenuitate tinerească a atitudinii componistice, a conținutului psihic exprimat, să nu incite pe contemporani la o înțelegere problematică a muzicii, iar interpretarea teoretică a acesteia să se mențină deocamdată la vagi și naive afirmații despre noblețea sentimentelor, frumusețea divină a melodiilor, înmîrurirea liniștitoare asupra sufletului etc. Lipsită ea însăși de o experiență, estetica muzicală, pe atunci abia ieșită din fașă, nu putea întrezări sensuri pentru a căror descoperire se cerea o optică evoluată, o maturitate de gîndire.

Iată însă că, spre sfîrșitul existenței mozartiene, fiorul dramei începe să tulbure apele atît de liniștite ale muzicii. Desigur că și pînă atunci muzica ilustrase situații literare tragice, dar sublima seninătate a expresiei muzicale nu fusese alterată de violența sentimentelor la care se făcea aluzie. Era de altfel motivul principal pentru care un Hegel admira operele lui Palestrina, Lotti, Gluck, Haydn, Mozart, aparținînd muzicii pe care o numea „cu adevărat ideală” : „Liniștea sufletească nu se pierde niciodată în operele acestor maeștri ; e adevărat, și suferința își găsește expresie la ei, dar ea se rezolvă întotdeauna, simetria clară se păstrează în mod constant... astfel încît extazul nu se transformă niciodată în frenezie și chiar tînguirea prilejuiește spiritului cea mai nobilă liniștire”. Lucrările din urmă ale lui Mozart, apoi marile opere beethoveniene și, cu acuitate sporită, creația romanticilor învederează o sensibilitate crescîndă — mergînd pînă la disperare — în fața aspectelor dramatice

ale existenței. Tinerețea surîzătoare și lipsită de griji pășește în viață iar vicisitudinile acesteia îi vor brăzda dar și lumina spiritul. Sursă eternă a lucidității și înțelepciunii, suferința intensifică, maturizează reflexivitatea muzicii. Ieșit din faza certitudinilor, muzicianul se vede năpădit de îndoieli, care de care mai neliniștitoare. „Divina frumusețe” a melodismului clasic se crispează, capătă cutele și convulsiunile chipului sub a cărei senină frunte a pătruns morbul întrebărilor tragice. Compozițiile încep din ce în ce mai frecvent cu introduceri grave, enigmatice ; își fac apariția — de obicei ca puncte de pornire — motive și teme cu caracter fie interogativ, fie obsesiv ; din contemplare elevată părțile lente tind să devină meditații vibrante, îndurerate. Conținutul intelectual al muzicii câștigă enorm în intensitate, în adâncime. Născut din dramă el o alimentează însă în continuare, căci frământările conștiinței — care, când nu sînt insolubile, se rezolvă cu prețul unor mari sacrificii lăuntrice — generează noi suferințe. Amplificarea reflexivității muzicale va fi de aceea inseparabilă de dramatizarea expresiei. Din această necesitate internă a gîndirii pornesc îndrăznețele incursiuni armonice ale romantismului spre teritorii depărtate de tonalitatea fundamentală, incursiuni produse în prezența unor violențe sonore nemaiîntîlnite pînă atunci și derutante pentru clasicizanți. Același imbold îi mîină pe compozitori — dintre care Berlioz se detașează cu strălucire — să diversifice paleta orchestrală a muzicii, să facă din timbru un factor dinamizator al acelei drame instrumentale pe al cărei drum muzica se angajase o dată cu Beethoven. În acest context polifonia, limbajul intelectual *per excellentiam* al vechilor maeștri, își vede intensificată potența reflexivă : cu ce caracter de splendidă soluție a dilemei interioare apare fuga în finalul cvartetului op. 59 nr. 3 de Beethoven și ce acumulare de întrebări deprimante exprimă ea în finalul simfoniei *Manfred* de Ceaikovski ! Impinsă în umbră, ideea de joc și divertisment face loc intenției de a comu-

nica oamenilor un mesaj grav — de aici și dorința compozitorilor, o dată cu Beethoven, de a fi ascultați altfel decât erau clasicii : nu atât pentru desfătare, cât pentru împărtășirea din adevăruri înalte, nu numai cu sensibilitatea dar și cu intelectul. Mesaj care nu mai este de astă dată pur muzical și spontan, ci apare într-o strânsă relație cu gândirea conceptuală, îmboldit sau completat de ea. Când Beethoven concepea fuga amintită ca final al celui de-al treilea cvartet *Razumovski*, el nota totodată în caietul său de însemnări : „Hai ! Surzenia să nu mai fie pentru tine o rușine, și nici un mister pentru alții... Nimic nu te va mai împiedica vreodată să-ți compui muzica“. Nu vrusese să scrie o fugă de dragul fugii, ci pentru că o reflecție și o hotărîre interioară îl determinase să aleagă această formă ca cea mai indicată. Pentru ca ascultătorul să-și dea pe deplin seama de originea reflexivă a creației sale el nu șovăie — cum am mai văzut — să menționeze în partitură gândul de la care a pornit. Programatismul romantic va extinde acest conceptualism beethovenian, creînd un adevărat curent al inspirației poetico-filozofice declarate ; *Preludiile* lui Liszt precedate de reflexia lamartiniană despre eternitatea morții, în raport cu care existența umană nu este decât un preambul, marchează începutul acestei mișcări. Bineînțeles că astfel conceput conținutul muzicii devine incompatibil cu schema în care clasicii se mișcau atât de dezinvolt. Drama spirituală, plină de meandre imprevizibile, cere, pentru adecvata ei exprimare, supremația ideii asupra arhitecturii. Ceea ce face ca efervescența pe planul gândirii filozofice să fie însoțită de o efervescență corespunzătoare pe planul gândirii constructiv-formale, „mesajul“ cerînd mereu o altă arhitectură (de aici numeroasele modificări, largiri, contractări ale diferitelor tipuri de compoziție, „altoiurile“ originale realizate între acestea) aptă să-i redea complicata și dramatica traiectorie. Din pur arhitectonică, problema construcției devine precumpănitor filozofică :

structura motivului și temei, orînduirea materialului, relațiile secțiunilor și părților sînt premeditate în vederea unei maxime elocvențe și limpezimi în transmiterea ideilor.

Spre o metafizică a muzicii. După ce dormise timp de secole în adîncurile nesondate ale muzicii, reflexivitatea, grație impulsului beethovenian, se trezește așadar și, căpătînd conștiință de sine, iese la suprafață, se afirmă. Fenomen de masivă intelectualizare a muzicii — iar nu numai de revărsare afectivă, cum în mod simplist se crede — romantismul influențează și gîndirea estetică : o determină să caute în muzică nu numai și nu atît combinații sonore evocatoare de vagi sentimente și agreabile auzului, cît mesajul spiritual superior care transcende impresia auditivă sau afectivă și necesită, pentru a fi sesizat, o participare intelectuală inspirată a comentatorului. Exista deja o tradiție a înțelegerii muzicii ca expresie a unor sensuri transcendente : Pitagoreicii și Platon auzeau în ea ecoul muzicii sferelor ; după Sfîntul Augustin, prin muzică omul se ridică la contemplarea divinității ; la Hegel muzica reprezintă una din etapele dematerializării ideii, în procesul ei ascendent de auto-afirmare ; Schelling vede în ea expresia ritmului cosmic ș.a.m.d. Abstracte, nebuloase, speculative, arbitrare, aceste presupuneri privitoare la semnificația metafizică a muzicii vor fi orientate de către romantism spre o problemă etică, vor căpăta consistență psihologică și elevație poetică, vor deveni mai reale și mai omenești. Nepierzîndu-și cu totul ceața mistică, transcendentalul tinde însă să se transforme în universal-uman.

Imboldul a venit din afara muzicii, în primul rînd de la literatura romantismului care înaripase și imaginația compozitorilor. Muzicienii înaintați ai vremii erau mai bucuroși în compania literaților, nepricepuți în ale contrapunctului dar cu intuiții revelatoare, decît în cea a colegilor îndoctrinați cu știință contrapunctică dar inapți

să simtă măreția tainelor muzicii. „Jean Paul — spunea Schumann — cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înțelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decât o duzină de critici profesioniști care își proptesc scărlică pe acest colos, încercând să-l măsoare cu arșinul lor.” Cel care dă tonul unei noi explicări a muzicii este E.T.A. Hoffmann (1776—1822), care pe lângă darul soriitoricesc posedă și o temeinică pregătire muzicală. Scrierile sale (*Cavalerul Gluck*, *Don Juan*, *Kreisleriana*) pun temelia creației literare inspirate de fenomenul muzical, această tendință având să se constituie cu vremea într-o puternică tradiție. El constata în „*Kreisleriana*” largă răspândire a acelei păreri după care muzica „prilejuiește o uimitor de liniștită distracție: ea te izbăvește cu totul de necesitatea efortului intelectual sau, cel puțin, nu împinge la nici un fel de reflecții serioase, ci trezește numai o succesiune de gânduri foarte ușoare și plăcute despre care omul de fapt nici nu știe ce semnificație au. Dar putem merge mai departe (și aici tonul lui Hoffmann devine sarcastic întrebându-se): îi este cuiva oprit ca, chiar în timpul ascultării muzicii, să lege cu vecinul o conversație despre tot felul de lucruri din domeniul politicii sau moralei și să aibă astfel satisfacția atingerii unui dublu țel? Dimpotrivă, o asemenea comportare este chiar recomandabilă, căci muzica — ceea ce se poate ușor observa la concerte sau adunări muzicale — are calitatea de a stimula conversația”. Această superficialitate salonardă a atitudinii față de muzică este aspru condamnată de Hoffmann: „Cel ce-și închiuie că această artă sacră care este muzica reprezintă doar un amuzament, bun numai pentru petrecerea timpului în orele libere, pentru încântarea de câteva minute a unor urechi de măgar... acela mai bine s-o lase în pace”. Simțind acțiunea muzicii asupra sa ca pe aceea a unui „miraculos elixir filozofic”, Hoffmann vede în ea o deschidere spre nebănuite, imense, fascinante lumi spirituale, în a căror evocare se aud ecouri ale misticis-

mului cosmic schellingian : „Muzica este cea mai romantică dintre arte, dacă nu chiar singura artă cu adevărat romantică, obiectul ei fiind numai infinitul. Lira lui Orfeu a deschis porțile iadului. Muzica revelează omului un imperiu misterios, o lume care nu are nimic comun cu cea exterioară, sensibilă...” Beethoven este cel care l-a făcut pe Hoffmann conștient de înalta semnificație a muzicii. Ceea ce aude acesta în Simfonia a V-a este foarte elocvent pentru noua orientare pe care tind s-o capete — la început de veac — înțelegerea și explicarea muzicii : „Cît de irezistibil te împinge această divină creație pe scara neconținut ascendentă care duce spre imperiul infinitului ! Nimic nu poate fi mai simplu decît ideea principală a primului *allegro* constînd din numai două măsuri și a cărei expunere inițială, în unison, nici nu are determinată tonalitatea. Dorul înfrigurat și neliniștit prin care se distinge această idee muzicală își limpezește sensul o dată cu apariția melodioasei teme secundă. Pieptul, apăsător și alarmat de presimțirea a ceva imens, mortal, amenințător, pare să caute o ieșire forțată în sunete aspre, dar imediat, strălucind, răsare imaginea cordială care luminează noaptea adîncă și plină de groază (fermecătoarea temă în sol major, anunțată mai întîi de corn în mi bemol major). Ce simplă — repet — este tema pusă de artist la baza întregului, și ce minunat i se alătură toate celelalte idei secundare și introductive, slujind în corelația lor ritmică numai pentru a dezvolta, amplificîndu-l, caracterul de *allegro* la care tema principală a făcut doar aluzie. Toate frazele sînt scurte, aproape toate constau din numai 2—3 măsuri și sînt încă divizate, în continuare, prin neîntrerupta alternare a suflătorilor și corzilor ; s-ar putea crede că din astfel de elemente poate ieși numai ceva fărîmițat, insesizabil, dar în realitate tocmai această orînduire a întregului precum și repetările consecutive ale frazelor și acordurilor ne transportă sufletul pe culmile unui extaz inefabil. Nu mai spunem că prelucrarea contrapunctică dovedește o

profundă cunoaștere a meșteșugului ; frazele introductive și continuele aluzii la tema principală ne fac să ne dăm seama în ce grad a înțeles și gândit marele maestru tot acest întreg, cu toate nuanțele lui pasionale. Nu sună oare încântătoarea temă din *Andante con motto*, în la bemol major, ca o voce îmbietoare a spiritului, care ne umple pieptul de speranță și mângâiere ? Dar și aici apare acel spirit înfricoșător care pusesese stăpânire pe sufletul nostru și îl neliniștise în *Allegro*, amenințând în fiecare clipă din norul aducător de furtună în care s-a ascuns, iar înaintea fulgerelor lui imaginile prietenești care ne înconjoară se risipesc repede. Dar ce se poate spune despre menuet ? Ascultați-i atent modulațiile atât de neobișnuite, încheierile majore în acord de dominantă, al cărui ton fundamental slujește ca tonică pentru tema minoră ce urmează... Nu vă cuprinde iar acel dor neliniștit, inefabil, acea presimțire a minunatei lumi spirituale în care domnește artistul ? Și ca o rază orbitoare de soare, strălucește splendida temă a finalului, în triumful exultant al orchestrei“.

Nu este o simplă evocare poetică, se exprimă aici o nouă atitudine — mai complexă, mai patetică, mai intelectualizată — față de muzică : răscolirea sufletească generând în ascultător reflexivitate, o reflexivitate care lărgeste orizontul filozofic, înnobilează și înalță gândirea. Încă după ce murise Hoffmann — în 1828, când își ținea prelegerile de estetică — Hegel definea înrîurirea muzicii asupra omului ca pe un val de senină liniște care inundă măreț și lent sufletul (de aici și expresiva sa formulare : „victoria purificatoare a liniștii melodice“) ; definiție explicabilă prin aceea că filozoful care păstrează tot timpul o ciudată tăcere asupra operei ilustrului său contemporan Beethoven — fie că nu cunoscuse această zguduitoare muzică, ceea ce e puțin probabil, fie — apologet al clasicismului — o respingea ca primejdioasă prin nesupunerea ei „acelei cerințe a spiritului conform căreia afectele, ca și expresia lor,

trebuie frânate pentru a nu ajunge la frenezia brutală și la furia nebună a pasiunilor sau să nu încremenească în disperare..." În opoziție cu mentalitatea hegeliană, Hoffmann demonstra rodnicia și consistența spirituală a stării de tulburare afectivă iscată de muzica romantică pe care Beethoven o inaugurasă: „Muzica instrumentală a lui Beethoven... ne lasă să întrezărim nemărginitul și incalculabilul. Raze incandescente răzbat prin adâncă noapte a acestei împărății; umbre gigantice care se clatină, ridicându-se, aplecându-se, ne cuprind din ce în ce mai strâns pînă ce ne anihilează individualitatea... Și numai în acest chin care, înghițind dar nedistrugînd dragostea, speranța și bucuria, tinde să umple pînă la revărsare pieptul nostru de consonanța desăvîrșită a tuturor pasiunilor, continuăm să trăim și devenim vizionari extaziați ai spiritului".

Privită din punctul de vedere al mentalității noastre, imaginea hoffmanniană a lui Beethoven ne apare, în pofida naivităților ei (copilăria romantismului!) ca precursoră a felului cum avea să fie explicată mai tîrziu muzica. Să ne mai gîndim că o astfel de tălmăcire era concepută într-o vreme cînd Beethoven de abia se afirmase, cînd muzica în genere era înțeleasă de către comentatorii ei într-un spirit fie scolastic, fie impresionist-sentimental, iar cea a lui Beethoven se afla departe de a-și fi văzut pătrunse tainele. Contemporan cu Hoffmann, un muzician ca Weber putea să se pronunțe astfel despre muzica Titanului (și încă despre Simfonia *Eroica*, lucrare anterioară deci Simfoniei a V-a, elogiată de Hoffmann): „Inventivitatea strălucită și de necrezut care-l animă este însoțită de o asemenea confuzie a ideilor, încît numai primele lui compoziții îmi plac, în timp ce ultimele îmi apar doar ca un haos, ca un efort incomprehensibil de a găsi noi efecte, deasupra cărora strălucesc cîteva cerești scînteii de geniu, care ne permit să ne dăm seama cît putea fi de mare dacă ar fi vrut să-și domine prea bogata fantezie". Nu mai vorbim de

critica mărunță din gazete care nu depășise stadiul consternării în fața ciudățeniilor sonore beethoveniene. În același an cu Weber (adică 1810) un critic parizian scria : „Uimitorul succes al simfoniilor lui Beethoven este un exemplu periculos pentru arta muzicii. Școala modernă de compoziție care se formează în Conservator pare să se fi contaminat de această armonie teutonă. Unii cred că produc efect risipind disonanțele cele mai barbare și întrebuintând cu zgomot toate instrumentele orchestrei. Vai ! nu izbutesc decât să sfredelească brutal urechea fără a vorbi însă și inimii“ (*Les Tablettes de Polymnie, din 18 martie 1810*). Pe acest fundal de miopie intelectual-muzicală, viziunea lui Hoffmann — care prezenta creația beethoveniană ca expresie a unei înalte gândiri și condiționa înțelegerea ei de o atitudine gravă și reflexivă — se dovedea de o revoluționară și departe-văzătoare profunzime.

Meritul lui Hoffmann ne apare cu atât mai mare constatînd că tălmăcirea lui beethoveniană nu este o chestiune de intuiție întâmplătoare, ci provine din înțelegerea unui mare proces istoric în curs de desăvîrșire : „Cauza faptului că unii compozitori geniali au ridicat muzica instrumentală pînă la înălțimea actuală constă nu numai în ușurarea mijloacelor de expresie (perfecționarea instrumentelor, virtuozitatea crescîndă a interpreților), dar și în înțelegerea lăuntrică din ce în ce mai profundă a esenței specifice a muzicii. Această clarviziune a situației îl face să tragă concluzia că rostul major al muzicii este nu de a ancora în descriții particulare (adevăr elementar de care nici astăzi mulți compozitori cu îndelungă experiență n-au putut deveni întru-totul conștienți), ci de a se menține în zona esențelor pure, a generalizărilor înalte — adică a acelor modalități care fac din muzică o artă eminentemente filozofică : „Ați pătruns această esență originală a muzicii, bieți compozitori instrumentali care vă chinuiți încercînd să zugrăviți prin sunete senzații determinate sau chiar

evenimente ale vieții ? Dar cum v-a putut veni în cap ideea să tratați plastic o artă diametral opusă plasticii ? Toate răsăriturile de soare, furtunile, *batailles des trois empereurs* ale voastre sînt doar erori ridicole, pe merit hărăzite deplinei uitări" (toate citatele hoffmanniene provin din eseurile „Gînduri despre înalta semnificație a muzicii” și „Muzica instrumentală a lui Beethoven”, cuprinse în „Kreisleriana”).

Simultan cu noua înțelegere a muzicii spre care îndemna literatura romantismului — o înțelegere poetică și spiritualizată, — adică în primul pătrar al veacului al XIX-lea, filozofia germană elaborează bazele teoretice ale viziunii ce se desprindea din comentarii de felul analizelor beethoveniene ale lui Hoffmann. În lucrarea lui Arthur Schopenhauer *Lumea ca voință și reprezentare* este demonstrată cu o anvergură estetică fără precedent funcția gnoseologică a muzicii, puterea ei de a ne furniza o imagine filozofică a existenței. Imbold și punct de pornire i-a fost, lui Schopenhauer ca și lui Hoffmann, creația beethoveniană : „Să examinăm o simfonie a lui Beethoven : ea ne oferă cea mai mare confuzie, întemeiată totuși pe ordinea cea mai perfectă ; lupta cea mai violentă care se poate transforma, după încheierea ei, în înțelegerea cea mai desăvîșită ; este *rerum concordia discors*, imaginea completă și fidelă a acestei lumi care se învîrte într-o imensă amestecătură de nenumărate creaturi și se conservă printr-o neîncetată distrugere”. În spiritul comentariului hoffmannian, caracterizarea lui Schopenhauer — deși considerabil mai sumară — merge însă și mai departe în explicarea muzicii ca mesaj spiritual : extinde sfera acestuia de la aspirațiile conștiinței la relațiile existențiale în genere. Este un moment de cotitură în evoluția gîndirii despre muzică.

La o asemenea interpretare a creației lui Beethoven, Schopenhauer ajunge grație unei profunde pătrunderi în natura limbajului muzical. Înzestrat — calitate rară printre filozofi — cu o reală sensibilitate pentru muzică

și o justă intuiție a specificului ei, Schopenhauer își dă seama că nu evocarea particularului și exteriorității reprezintă chemarea acestei arte. „Dacă muzica se adaptează prea mult cuvintelor și evenimentelor — spune el — ea se silește a vorbi într-un limbaj care nu îi este firesc”. Măreția muzicii rezidă în capacitatea ei de a fi mai presus de fenomene, de „a se raporta la text și la acțiune ca generalul la particular, ca legea la caz”. „Ea nu exprimă cutare sau cutare bucurie, cutare sau cutare mîhnire, durere, groază, jubilar, veselie sau liniște a spiritului; ea redă bucuria însăși, mîhnirea însăși și toate celelalte sentimente, ca să spunem așa, *in abstracto*; ea ne dă esența lor, fără nici un accesoriu...”: în muzică avem a face — precizează el în alt loc — cu „o limbă eminamente universală, care se raportează la generalitatea conceptelor cum se raportează acestea la obiectele particulare”. Schopenhauer îl previne însă pe cititorul înclinat să dea o interpretare speculativă acestei însușiri a muzicii de a exprima trăirile *in abstracto*: „Generalitatea ei n-are nimic din generalitatea găunoasă a abstracției; este de o cu totul altă natură și se întovărășește cu o precizie și o claritate absolute. În aceasta ea seamănă figurilor geometrice și cifrelor care, deși sînt forme generale ale tuturor obiectelor posibile ale experienței și se pot aplica a priori tuturor, nu sînt totuși deloc abstracte; sînt dinpotrivă intuitive și perfect determinate”. Intră în însăși natura compozitorului puterea (înțeleasă de Schopenhauer, ce-i drept, într-un sens cam mistico-fantastic) „de a dezvălui esența lăuntrică a lumii și a exprima cea mai adîncă înțelegere”. Aici se află și sursa deosebirii dintre muzică și celelalte arte, explicația faptului că „acțiunea muzicii întrece în putere și adîncime influența celorlalte arte: acestea din urmă, spune Schopenhauer, vorbesc numai despre umbră, ea vorbește despre esența însăși”. (Afirmare doar parțial întemeiată pentru că orice operă de

mare artă se distinge tocmai prin vasta ei cuprindere umană, prin gradul înalt de esențializare). Manifestând o „completă indiferență în ceea ce privește latura materială a fenomenelor” muzica are — ca o fundamentală trăsătură — acea gravitate proprie lumii esențelor; „chiar când, într-o operă comică, acompaniază bufoniile cele mai rizibile și mai extravagante, ea știe să se mențină frumoasă, pură și demnă, adică așa cum cere esența ei; iar alianța ei cu asemenea farse n-o poate face să cadă din înălțimile unde locuiește și de unde rizibilul este izgonit. Tot așa planează, deasupra bufoneriilor și mizeriilor nesfârșite ale vieții umane, profunda și serioasa semnificație a existenței noastre, de care ea nu se separă niciodată”.

Reflexivă, generalizatoare, interiorizată, gravă, muzica este așadar, în concepția lui Schopenhauer, arta care ne pune în contact cu „lucrul în sine”, cu substratul intim și permanent al lucrurilor. O „expresie a lumii” în ce are aceasta mai universal, o atitudine spirituală în fața existenței — iată ce trebuie să încercăm a desluși în sunete. Ceea ce descoperă Schopenhauer în diferitele modalități ale limbajului muzical nu are totdeauna darul de a convinge (bunăoară comparația dintre cele patru voci și ierarhia regnurilor naturii, dintre abaterea de la justetea aritmetică a intervalelor și abaterea individului de la tipul speciei) dar dincolo de toate analogiile — mai mult sau mai puțin izbutite — se înalță această ipoteză fecundă a relațiilor sonore ca expresie a unor relații existențiale și ca mijloc de cunoaștere, ipoteză pe care cercetările ulterioare aveau să o confirme și să o dezvolte. Pe această bază face Schopenhauer prima încercare de a apropia două domenii atât de antagonice, cum păreau a fi muzica și filozofia: „M-am străduit să arăt că ea (muzica) exprimă într-un limbaj eminent general printr-un singur procedeu, adică sunetele, cu adevăr și precizie, esența, lucrul în sine al lumii... Cred, pe de altă parte, și am încercat să stabilesc, că filozofia este și ea o

expunere exactă și completă a acestei esențe a lumii, pe care o exprimă în noțiuni foarte generale, pentru că numai acestea pot da asupra ei o privire suficient de vastă și utilă. Odată de acord cu toate acestea, cei ce m-au urmărit și-mi acceptă vederile, nu vor găsi prea paradoxal dacă afirm că, admitând posibilitatea de a explica exact muzica în ansamblu și în detaliu, prin urmare de a enunța și dezvolta în noțiuni generale ceea ce ea exprimă în felul ei, am obține în același timp o explicare rațională și un tablou fidel al lumii sau ceva echivalent". Cum vedem, Schopenhauer pune punctul pe i în problemele doar atinse de estetica contemporanului său E.T.A. Hoffmann, scotea la iveală sensul general, implicațiile adânci ale ingenioaselor intuiții prin care acesta înnoia și înnobila arta de a explica muzica.

Felul cum înțelege Schopenhauer sensul filozofic al muzicii poartă inevitabila amprentă a idealismului: esența lumii fiind așa-zisa voință universală, muzica va fi înfățișată de el ca expresie a acestui principiu metafizic; iar voința universală preexistând fenomenelor muzica este privită ca entitate spirituală în afara acestei lumi: „complet independentă de lumea fenomenală, ea o ignoră absolut și ar putea într-un fel să-și continue existența chiar dacă universul n-ar exista". Exagerări care nu trebuie să ne facă a subaprecia importanța viziunii propuse de Schopenhauer, ea marcând — alături de comentariile literaturii romantice — începutul unei noi epoci în înțelegerea și explicarea fenomenului muzical. Este și motivul pentru care am zăbovit mai îndelung asupra acestui moment estetic.

Estetica muzicală sub semnul reflexivității. Accentele noi apărute, la începutul veacului, în felul de a înțelege muzica al lui Hoffmann și Schopenhauer prevesteau o răscolire adâncă în conștiința estetică. Aceasta nu a întârziat să se producă la spiritele luminate ale vremii și să se generalizeze. Neasaltată de probleme tulburătoare, cugetarea muzicologică începe

acum să se mire, să-și exprime nedumeriri, să se îndoiască și să se întrebe : începe și pentru ea perioada reflexivității, perioada maturizării. „Ascultînd simfonii de Beethoven — spunea Julius Schmidt în *Geschichte der deutschen Kunstliteratur*, spre jumătatea veacului trecut — simțim că e vorba de cu totul altceva decît simpla alternare de bucurie și tristețe, în limitele căreia se învîrte de obicei muzica instrumentală. Intuim nebulos abisul tainic al unei noi lumi artistice și încercăm chinuitor s-o identificăm. S-au făcut adesea tentative de explicare a acestor senzații, de transpunere a sunetelor în cuvinte. Muzicienii severi au condamnat aceste tentative, ceea ce e foarte legitim, căci o asemenea tălmăcire reprezintă o muncă zadarnică, și totuși asemenea experiențe sînt cum nu se poate mai firești. Vrem să știm ce anume l-a putut împinge pe compozitor pînă la disperarea atît de nemărginită, pînă la o veselie atît de frenetică ; dorim să deslușim contururile misterioase ale Sfinxului care stă în fața noastră și această necesitate se manifestă cu atît mai sensibil cu cît expresia muzicală devine mai fină și mai detaliată, ca, de pildă, în creația din urmă a lui Beethoven.” A. W. Ambros, un estetician reputat al vremii (1816—1817), constata în cartea sa *Hotarele poeziei și muzicii* (1856) că „Beethoven a încercat aici să includă în cercul ideilor sale muzicale reprezentări care se pot percepe numai cu intelectul (s.n.) și prin urmare se află în afara domeniului pur muzical, și a căutat să le exprime cu mijloace muzicale în așa fel încît să fie inteligibile ascultătorului fără vreo explicație verbală. Forma muzicală devine aici ieroglif sonor, a cărui citire și explicare constituie o problemă pentru ascultător. În acest sens mi se pare pe deplin îndreptățită expresia după care aici ni se povestește ceva. Dar, desigur, se ivește îndată și întrebarea : asumîndu-și rolul de povestitoare, nu intră oare muzica într-un domeniu străin ei ? „Dacă la mijlocul secolului al XX-lea, cînd muzica are la spatele său o străveche tradiție de progre-

sivă intelectualizare, apropierea compozitorului de lumea ideilor abstracte, de calcul și speculație, trezește atâtea proteste, ne putem imagina cât de derutantă trebuie să fi fost, acum o sută și ceva de ani, prima orientare hotărâtă a muzicii spre o concepție deliberat-reflexivă. Ieremiadele din veacul nostru pe tema abstractizării și ermetismului care ucid farmecul muzicii ne dau posibilitatea să înțelegem mai bine (și cu mai multă indulgență) neliniștile esteticii și criticii în fața gândirii beethoveniene. Erau neliniști fecunde căci scoteau spiritul din amorteală și conformism, îl obligau să-și pună probleme, iar în iluminarea produsă prin această efervescență conștiința estetică începe să descopere în muzică mai multe și mai importante lucruri decât sesizase mentalitatea formalist-academică și cea sentimental-salonardă. Ambros constata cu oarecare surprindere că explicarea muzicii a devenit „o problemă pentru ascultător”. Observația sa mirată consemna însă condiția fundamentală de care depinde o superioară înțelegere a muzicii : aceasta nu-și dezvăluie conținutul decât atunci când „devine o problemă pentru ascultător”. Numai din momentul în care a căpătat un caracter problematic a început muzicologia să reflecte câte ceva din tulburătoarea, nebănuita lume interioară a muzicii.

Comentatorul se ridică la o conștiință din ce în ce mai limpede a noii faze în care a intrat muzica o dată cu Beethoven : divertismentul cedase domnia gravității spirituale, lirismul nedeterminat — reflexivității poetice. Conștiință care la unii, ca la Serov de pildă, arătându-se de o excesivă intransigență, nu ezită să traseze o graniță între o perioadă și cea următoare, să privească cu oarecare superioritate muzica prebeethoveniană ca pe o preistorie infantilă a artei muzicale : „Haydn și Mozart — spune el — posedînd «frumusețea» pe deplin fermecătoare a formelor muzicale, se mai dedau în simfoniile lor, ca și în muzica lor de cameră, distracțiilor naive de a se juca cu sunetele, amuzîndu-se cu schimbări ca-

leidoscopice ale ideilor lor muzicale. Acest lucru explică numărul uriaș de simfonii pe care le-au scris... Ei priveau simfonia ca o lucrare nu cu mult mai importantă decât cvartetul sau sonata. Altceva a fost simfonia pentru Beethoven. Ideile care trezeau simfonii în sufletul lui Beethoven erau în general de altă natură, din altă sferă... decât acelea care acționau asupra fanteziei lui Haydn sau Mozart. Beethoven privea simfonia mult mai serios decât predecesorii lui, sfera poeziei lui era incomparabil mai vastă, mai profundă, mai universală..." Stasov, contemporanul lui Serov, este și mai aspru față de clasici. El constată că Mozart „nu poseda câtuși de puțin capacitatea de a întruchipa mase de oameni. Numai Beethoven era în stare să gândească și să simtă pentru ele. Mozart... nu numai că nu înțelegea istoria și omenirea, dar nici nu se gândea la ele". Mai subtil în înțelegerea acestei istorice tranziții, Ambros distinge o muzică a sufletului (în care predominantă era emoționalitatea) de una a spiritului (în care emoționalitatea polariza în jurul ideii) : „*Muzica spiritului* își pune întregi probleme psihologice. Ea nu ne influențează ca *muzica sufletului* care, în luminoasa conștiință a forței sale, trecea de la o stare sufletească la alta, ascultând de un impuls arbitrar. Muzica spiritului își trasează un plan riguros, bazat pe legi lăuntrice și conținând succesiunea stărilor sufletești care se cer dezvoltate ; deși acționează cu aceleași mijloace ca și «muzica sufletului» ea vrea să aibă însă deplină conștiință a acțiunii sale". Și în alt loc : „Orientarea lui Haydn și Mozart face muzica să evoce o imagine îmbujorată a vieții ; este arta sufletului, ea ocupându-se de stările sufletești. Din ea începe să se dezvolte «arta spiritului» (Beethoven) care creează vaste opere muzical-poetice și stârnește stări sufletești nu întâmplător ci într-o conexiune cauzală, organică. Tinzând, în virtutea unei cerințe firești, spre o expresie din ce în ce mai clară, mai răspicată, mai determinată, muzica a atins în sfârșit acel punct care, deși aparține «artei spi-

ritului», se găsește însă, în mod evident, la granițele extreme ale acesteia ; arta vrea să zugrăvească acele aspecte ale vieții interioare care pot fi transmise doar prin cuvinte». Epoca inaugurată de Beethoven nu este opusă categoric de Ambros clasicismului, ci privită ca o continuare a tendințelor răzlețe, deja conturate în sînul acestuia (ca de pildă în *Simfonia în sol minor nr. 40*, de Mozart, unde adesea stările sufletești îi par a se în-lănțui după o anumită logică) ; numai că „ceea ce la compozitorii unei perioade apărea doar întîmplător, căpăta în perioada următoare, de obicei, un caracter pre-meditat». Iată și o grăitoare analiză concretă a acestui „pas înainte” săvîrșit de la muzica clasicismului la spiritul beethovenian : „E interesant, spune Ambros, să comparăm *Simfonia militară* de Haydn cu *Simfonia Eroică* de Beethoven. Această comparație se justifică prin aceea că, judecate după denumire, ambele lucrări au un caracter asemănător, războinic. *Simfonia* lui Haydn corespunde însă denumirii sale numai prin laturile ei exterioare ; în ea trompetele sună adunarea, se aud ritmuri de marș, uneori intervine fanfara etc.; ar fi însă inutil să căutăm în ea dezvoltarea unei idei fundamentale, conducătoare care ar avea în fiecare parte a simfoniei o treaptă corespunzătoare de evoluție. Nici finalul nu dă altă concluzie decît una pur muzicală iar fanfara apare la sfîrșit încă o dată numai pentru că am auzit-o deja mai înainte, în *Andante*. Lucrarea ne oferă astfel doar caracterul general... a ceva cu adevărat soldătesc, activ și viteaz ; paralel însă muzica emană și o bonomie, o veselă prospețime — neumbrită nici de minorul din *Andante* — care te fac să-ți amintești involuntar de bravii austrieci, porniți cu puști și săbii împotriva tînărului general Bonaparte, pentru a-l apăra pe «bunul împărat Franz». În simfonia lui Beethoven fizionomia eroică a primului motiv, lupta și victoria din prima mișcare, tragismul cutremurător al marșului funebru, umorul *scherzo*-ului și finalul în care (aidoma

unei succesiuni a generațiilor) variație după variație se perindă pe lângă monumentul eroului, înălțat ciclopice din blocuri gigantice, pentru a-l acoperi cu flori și verdeață, în sfârșit triumful sacru din *poco andante* și jubilarea sărbătorească a *Presto*-ului concluziv; totul constituie dezvoltarea uneia și a celeiași idei de bază, atât de profundă și măreață, încât transcende orice idee cu caracter particular-militar, ca să nu mai vorbim de nuanța soldățească a simfoniei lui Haydn. Nu degeaba a fost adăugată titlului simfoniei precizarea: *per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. Ce mare este apoi deosebirea dintre stimulii celor doi compozitori chiar în cadrul fiecărei din mișcări! Minorul, în *andante*-le Simfoniei lui Haydn, are forma unui marș funebru; aceeași formă a ales-o și Beethoven pentru partea a doua a *Eroicii* sale. La Haydn, iarăși, găsim aici numai caracterul general de patos grandios; nu există la el dezvoltare interioară, care să decurgă analitic din ideea de bază. Un asemenea caracter general de patos grandios are și marșul lui Beethoven până la apariția majorului, cu deosebirea că temele, mult mai intense, duc acest patos până la elevația tragică. Cu majorul începe dezvoltarea. În introducerea liniștită a triolelor care se mișcă lent și lin, dar mai însuflețit, simți cum se apropie «steaua speranței» (Schindler, *Biographie Beethovens*). În cumpletele tunete *fortissimo* și sunetele sumbru-triumfale ale trompetelor nu poți să nu recunoști chemarea la împotrivire. Marșul început se întrerupe, retrăgându-se parcă în umbră. Cu *fugatto*-ul, din toate părțile încep să se adune forțe pentru luptă, dar se opresc cu un sentiment surd de neputință resemnată în fața soartei. Iată-le intrate într-o feroce, tot mai distrugătoare luptă; presiunea lor este titanică... Zadarnic! Duse de un curent irezistibil, ele sînt treptat părăsite de vlagă pînă cînd, în sfârșit, încercările lor tot mai slabe de împotrivire nu mai pot opri noua afirmare a marșului funebru care sună acum ca o sumbră revelație a unei necesități im-

placabile. În cadența falsă în la bemol apare o ultimă încercare de fugă din fața destinului și în fine totul se potolește, în atmosfera de liniște mormîntală a acordului de do minor, iar tema lovită, sfîșiată, expiră în deșertul infinit care o înconjoară." Extrasul e poate prea lung, dar merita să fie reprodus integral ca imagine a problematicii, de o tensiune spirituală necunoscută pînă atunci, pe care muzica începea să o exprime o dată cu Beethoven.

Muzica spunînd ceva principial nou în raport cu cea a secolelor precedente, conștiința estetică simte din ce în ce mai acut nevoia de a găsi o metodă și un stil, ambele adecvate noilor cerințe (și, cum se va vedea, odată găsite, această metodă și acest stil vor modifica substanțial viziunea asupra muzicii în genere, arta preclasicilor și clasicilor dezvăluindu-și — grație noilor mijloace de investigație — valențe spirituale nebănuite pînă atunci). Străduindu-se a caracteriza simfoniile și cvartetele beethoveniene cu o măsură proprie lor, Ambros e nevoit să recunoască : „Obișnuita lor definire, pur muzicală, pe baza tonalității, *tempo*-ului etc. se arată total insuficientă ; esența lor reală constă în cu totul altceva decît în aceste elemente pur formale ; simțim că ne găsim aici în fața a ceva mult mai înalt și mai profund decît simpla prezentare succesivă și prelucrare a temelor muzicale. Aici în fața noastră se află «inefabilul» care face inevitabilă căutarea unei imagini potrivite, capabile să slujească drept simbol al acestei impresii, inexprimabile prin cuvinte, și nu cred că din această căutare i se poate face cuiva vreo vină". În analiza comparativă făcută simfoniilor lui Haydn și Beethoven, Ambros se arată pe drumul cel bun — acela constînd din sinteza spiritului metaforic cu cel reflexiv. Oarecum unilateral manifestate pînă atunci, primul la Hoffmann, celălalt la Schopenhauer, aceste două tendințe evoluează spre o contopire prin care viziunea poetică cîștigă în consistență ideatică, se spiritualizează, iar cea filozofică se eliberează de resturile speculativității metafizice, se co-

lorează și se umanizează. Prin imagine comentatorul poate sugera, cu o pregnanță străină conceptului abstract, esența emoțional-artistică a expresiei muzicale, dar această imagine începe să fie tot mai mult gândită nu ca o figură de stil ci ca simbol al unei vaste idei : a pătruns și s-a înrădăcinat în ea spiritul reflexiv, a cărui neliniște cercetătoare descoperă în tot ceea ce există un substrat inepuizabil în semnificații. Dezvăluirea conținutului muzicii se dovedește a fi dependentă nu numai de existența lui obiectivă în materia sonoră, dar și de capacitatea ascultătorului (și a ipostazei lui evolute, comentatorul) de a auzi în muzică marile întrebări ale conștiinței, de a-și pune sieși și de a pune muzicii aceste întrebări. Comentariul wagnerian la Simfonia a IX-a este o admirabilă ilustrare a acestei sinteze între tendința metaforică și cea reflexivă la un spirit în cel mai înalt grad scrutător și muncit de probleme : „O luptă, în sensul cel mai măreț al cuvântului, a sufletului ce aspiră spre bucurie, împotriva acelei forțe ostile și tiranice care se așează între noi și fericirea terestră — iată în ce ni se pare a consta ideea fundamentală a primei mișcări. Marea temă principală care se desprinde de la început, puternică și nudă, ar putea fi caracterizată adecvat prin aceste cuvinte ale lui Goethe : «Renunță, trebuie, trebuie să renunți !» În fața acestui formidabil dușman recunoaștem o nobilă sfidare, energia bărbătească a unei rezistențe care, spre mijlocul piesei, ajunge să se transforme într-o luptă deschisă cu adversarul, luptă unde ni se pare că vedem doi viguroși combatanți care, amândoi invincibili, evită încheștarea. Câteva străfulgerări ne permit să vedem tristul și dulcele surâs al fericirii pe care soarta parcă ne-o promite ; luptăm pentru a o cuceri, dar în acest timp, perfidul și puternicul dușman se apropie de noi, respingându-ne și acoperindu-ne cu aripa sa întunecată. Viziunea salvării îndepărtate se acoperă atunci de ceață, recădem într-o sumbră descurajare care însă, grație unui nou și cutezător

elan, se poate transforma într-o nouă luptă împotriva tenebrosului demon. Atac, rezistență, efort, dorință arzătoare, eșec, o nouă dispariție, o nouă dorință, noi lupte formează elementele de neîncetată agitație ale acestei admirabile bucăți ce se potolește uneori pînă la transformarea ei în starea mai încăpățînată a unei tristeți absolute... La sfîrșitul mișcării, atingîndu-și paroxismul, tristețea sumbră pare să învăluie totul și să vrea a pune stăpînire, în teribila sa măreție, pe această lume pe care Dumnezeu a creat-o pentru bucurie". Dacă vom compara această viziune cu cele ce îi spunea lui Ludwig Spohr (1784—1859) Simfonia a IX-a¹, va reieși și mai izbitor progresul făcut de conștiința teoretică (progres care de altfel va continua la infinit) în explicarea tainelor muzicii.

Înaintarea noului curent nu s-a făcut însă lin : mentalitatea formalistă — mînuind și ea o tehnică superioară de demonstrație, aparent concordantă cu progresele spiritului științific — se încăpățînează să nu vadă în muzică decît „forme sonore în mișcare". Și Hanslick îl invocă pe Beethoven dar muzica acestuia nu-i vorbea ca lui Hoffmann, Schopenhauer, Ambros, Wagner — altceva decît joc pur al sunetelor el nu descoperea în uvertura „Prometeu" : „Notele primei măsuri se succed ușor și rapid, ca o ploaie de perle, printr-o mișcare continuu ascendentă, măsura a doua o repetă cu exactitate pe cea dintîi ; cea de-a treia le este aproape asemănătoare, iar în a patra, picăturile acestui izvor care țîșniseră în sus cad pentru a releva, pe același desen și timp de patru măsuri, mersul lor anterior. Astfel că, pentru simțul muzical al ascultătorului, se stabilește, din punct de vedere melodic, o simetrie între primele două măsuri și între acestea și cele două care le urmează. Basul care marchează ritmul anunță începutul primelor trei măsuri

¹ „Beethoven, spunea Spohr, dovedește aici că îi lipsește o veritabilă educație estetică și simțul frumosului..."

izbind cîte un acord în fiecare din acestea ; el divizează pe cea de-a patra în două prin tot atîtea acorduri placcate ; şi acelaşi lucru se repetă în cele patru măsuri ulterioare etc..." Dacă Beethoven însuşi, ca în Simfonia a IX-a, îl constrînge pe critic să ia în consideraţie ideea poetico-filozofică, acesta nu numai că se încapăţînează să rămîna pe terenul său formalist, dar îi reproşează compozitorului alunecarea pe o pantă nemuzicală (veritabila muzicalitate implicînd, în concepţia lui Hanslick, limitarea la sonoritatea pură, la arhitectura arabescurilor sonore). În finalul cu coruri al Simfoniei a IX-a, spune el, „frumuseţea muzicală adevărată rămîne absentă, cu toată puternica originalitate a acestei bucăţi". Beethoven, consideră Hanslick, căzuse victima unei „enormităţi estetice, care consta în ideea de a încheia coral o operă instrumentală în mai multe părţi, ceea ce ne permite să-l comparăm cu un sculptor care, după ce a tăiat în marmura albă picioarele, bustul şi braţul unei statui, ar adăuga acestora un cap colorat". Astfel privită, adică dintr-un unghi formal care ignoră mesajul spiritual al compozitorului, orice capodoperă poate să fie criticată pînă la nimicire ; dorinţa artistului este însă totdeauna să fie luat în consideraţie în primul rînd pentru ceea ce spune, dintr-o asemenea perspectivă însăşi structura formală a operei apărînd într-o altă lumină : aspectele respinse de criticul formalist ca urîte, eteroclite, informe se pot dovedi a fi expresia adecvată a unui anumit conţinut, o formă inedită a frumuseţii (despre care Blaga pe bună dreptate spune într-un aforism : „frumoasă nu e în primul rînd frumuseţea, ci frumuseţea uşor atinsă de ne-frumuseţe"). Neclintit în hotărîrea sa de a refuza în muzică drept de cetăţenie sentimentelor, Hanslick condamnă toate modalităţile muzicale (printre care bineînţeles operele noi, pe atunci revoluţionare, ale lui Berlioz, Liszt, Wagner ocupau un loc de seamă) concepute sub impulsul necesităţilor emoţionale de expresie : le consideră neavenite deoarece,

după el, „exprimarea sentimentelor nu este cuprinsă în muzică”. Combătînd cu precădere înțelegerea emoțională a muzicii, el respinge însă implicit și explicarea filozofică a acestei arte, căci incapacitatea muzicii de a exprima sentimente îi apare ca derivată din incapacitatea ei de a exprima idei: „Dacă muzica, așa cum putem ușor cădea de acord, nu poate traduce idei pentru că este o limbă nedefinită, rezultă atunci că ea este incapabilă, de asemenea, să exprime sentimente definite, dat fiind că acest caracter determinat al sentimentelor rezidă tocmai dintr-un principiu intelectual”. A descoperi în muzică altceva decît pure relații sonore, a atribui unei simfonii sau unui cvartet sensuri umane, echivalează, după Hanslick, cu o „interpretare fantezistă”.

Agresivă față de cei ce împărtășeau o altă estetică, concepția lui Hanslick a primit la rîndul ei riposte energice din partea reprezentanților spiritului filozofic în explicarea muzicii. „Că muzica instrumentală nu este un joc, o simplă alternare de sunete, sau ceva în genul cristalizării valorilor melodice, ritmice și armonice care se împletesc în forme sau arabescuri frumoase, aceasta constituie acum, în 1861, în ciuda tuturor sofismelor domnului Hanslick, o problemă rezolvată pentru oricine înțelege serios muzica. [...] Muzica este viața sufletului, exprimată în sunete”, spunea Serov în studiul său *Tematismul uverturii „Leonora”*; analizînd minuțios uvertura beethoveniană, tocmai pentru a demonstra că și în particulele gândirii muzicale răzbate mereu încordata dorință a compozitorului de a comunica o idee, Serov trage concluzia că „istoria muzicii este, în fond, sau istoria dezvoltării combinațiilor sonore în legătură nemijlocită cu gândirea poetică din care au izvorît [...] sau este istoria abaterilor de la această condiție principală a artei muzicale, de la țelul ei de a pătrunde în suflet prin mijlocirea expresivității sunetului”. Ambros dezaproabă și el modul hanslickian de analiză muzicală: „Din uvertura baletului *Prometeu*, una din cele mai

puțin importante lucrări ale lui Beethoven, Hanslick ia primele opt măsuri ale *Allegro*-ului și se întreabă : „ce semnifică ele ? Un astfel de argument, în apărarea «formelor sonore în mișcare» este puțin convingător. Este ca și cum cineva ne-ar aduce un nas spart dintr-o statuie și ne-ar cere să reconstituim, după acest nas, întreaga lucrare... Cine ascultă însă întreaga uvertură la *Prometeu* nu ar putea nega că are un caracter determinat. În ea zvîcnește pulsul unei vieți neliniștite, înflăcărate ; găsim în ea chiar trăsăturile bune și pe cele rele ale caracterului juvenil... Ideea «arabescului sonor» este doar o născocire ingenioasă care, la o cercetare amănunțită, se spulberă asemenea baloanelor de săpun“. Cît despre Wagner, fără a duce polemică în cărțile și articolele sale cu Hanslick, i-a dat totuși esteticianului vienez riposta cea mai usturătoare : l-a încarnat și imortalizat cu semn negativ în figura pedantului, insensibilului, ridicolului Beckmesser (inițial : Hans Lick) din *Maeștrii cîntăreți*.

Creația compozitorului guvernată de idee. Bach, Haydn și Mozart nu și-au teoretizat practica artistică ; doar prin scrisori dacă mai răzbat unele vagi și extrem de sumare reflecții asupra muzicii. Deși n-a semnat nici o lucrare teoretică, nici măcar vreun articol, Beethoven acordă — în corespondență și caietele de conversație — un spațiu considerabil sporit meditației estetice ; cugetările sale, răzlețe și departe de a se închea într-un sistem coerent, atestă totuși lărgirea universului intelectual al muzicianului, evoluția acestuia spre o fundamentare teoretică deliberată și explicitată a actului creator. Uriașul său merit istoric constă însă mai ales în aceea că, prin compozițiile sale, concepute principial altfel decît pînă la el, a constrîns gîndirea estetică să reflecteze asupra muzicii cu seriozitate filozofică și să o explice ca pe o înaltă revelație spirituală. Efervescența creatoare a gîndirii muzicologice

nu întârzie a-i influența și pe compozitori : paralel cu activitatea componistică, Weber, Schumann, Berlioz desfășoară o activitate critică. Constând, de cele mai multe ori, din aprecieri concrete ale unor opere sau stiluri, articolele lor, trecute în revistă, permit reconstituirea unei filozofii muzicale : romantismul trezește în compozitor gustul pentru programul estetic călăuzitor al practicii artistice. Cu vastele studii ale lui Liszt reflexivitatea teoretică a compozitorului capătă o tensiune aproape hegeliană ; eseul despre *Berlioz și simfonia sa Harold* conține o solidă argumentare a necesității înnoirilor pe care le propuneau romanticii. Pentru ca opera teoretică a lui Wagner, la fel de impunătoare ca și cea componistică, încununând această evoluție, să ridice preocupările filozofico-estetice ale compozitorului la nivelul sistemului teoretic grandios care generalizează o experiență și luminează direcția unor noi experiențe. Era profund semnificativ că Wagner își compusese operele cele mai reprezentative (*Tetralogia*, *Tristan și Isolda*, *Maeștrii cântăreți*, *Parsifal*) după ce devenise autorul câtorva monumentale lucrări teoretice (*Opera și drama*, *Opera de artă a viitorului*) menite a-i limpezi sensul căutărilor artistice și pentru a căror elaborare nu șovăise să întreprindă timp de vreo opt ani îndeletnicirile de compozitor. Apuseseră vremurile când se puteau compune pe nerăsuflăte zeci și zeci de simfonii ; dacă își lua anta și chemarea în serios, compozitorul trebuia să mediteze cu maximă exigență și spirit de răspundere asupra drumului parcurs de muzică până la el, pentru ca opera lui să poată dezvolta tradiția și, astfel, să se justifice. Necesitatea lucidității intransigente îl cucerește până și pe un septuagenar ca Verdi : după ce compusese atâtea și atâtea opere cu ușurința cu care un Haydn își produsese simfoniile, el se oprește brusc, cuprins de un binefăcător scepticism, și, din îndelungata sa tăcere, care însemna de fapt o profundă meditație, se nasc, la crepuscul de viață, *Othello* și *Falstaff*, piscurile cele mai înalte ale creației verdiane.

A formula teoretică principiile creatoare a devenit astfel o tradiție în existența muzicienilor europeni, iar în secolul al XX-lea această tradiție s-a impus ca diriguitoare. Indiferent de formula literară adoptată, scînteietoarele foiletoane ale antidiletantului domn Croche — alias Debussy — temeinicele studii despre folclor ale lui Bartók, „poetica muzicală” a lui Stravinski, memoriile lui Enescu sau dialogurile lui Casals, „sistemele” lui Scriabin și Schönberg, lecțiile lui Webern, gîndite ca o indicare a „drumului spre muzica nouă”, „tehnica limbajului meu muzical” ieșită de sub condeiul lui Messiaen, încercarea lui Boulez de a stabili ce înseamnă „a gîndi muzica astăzi” — toată această varietate infinită de modalități teoretice exprimă o singură tendință: voința muzicianului de a ajunge la o deplină clarificare filozofico-estetică a rosturilor muzicii în genere, a creației sale în particular. Abia încolțită în felul de a gîndi muzica al lui Beethoven ideea devine, după o scurtă și rapidă ascensiune, steaua călăuzitoare a preocupărilor componistice.

Din ce în ce mai înclinat spre o reflexivitate în care luciditatea rațională și disponibilitatea față de concept sînt definitorii, muzicianul veacului al XX-lea va acorda o atenție fără precedent de mare problemelor spirituale ale omului contemporan. Nouă ni se pare firesc să identificăm în muzica lui Machaut, Palestrina sau Bach semnele epocilor respective, dar aceștia nu și-au stabilit niciodată obiectivul programatic de a exprima spiritul vremii: exprimau climatul epocii pentru că reprezenta aerul spiritual pe care-l respirau și nu se puteau exprima altfel decît ca fii ai epocii lor. Aprecierea compozitorului ca exponent, mai mult sau mai puțin conștient, al sensibilității și gîndirii contemporane este o metodă care s-a impus o dată cu romantismul. De-abia de la Beethoven începe muzicianul să se intereseze activ de soarta și frămîntările contemporanilor (Stasov fiind,

din acest punct de vedere, oarecum îndreptăţit să constate că „Mozart nu se gîndea la istorie şi la omenire“, dar nu şi să facă din constatarea acestei limite, legate de momentul istoric, o obiecţie estetică). Pe parcursul evoluţiei romantice, postromantice, expresioniste a muzicii, preocuparea compozitorului de a face din muzica sa o imagine a marilor probleme contemporane de conştiinţă devine din ce în ce mai deliberată, mai dominantă. Cum însă sentimentul tragic însoţeşte ca o umbră fiecare pas al lucidităţii, şi anume ca o umbră care se amplifică pe măsură ce luciditatea înaintează în curajoasa ei explorare, condiţia umană apărea în culori dintre cele mai dramatice muzicianului hotărît s-o privească în faţă şi să mediteze asupra ei. Dovedindu-se inconsistente, himerice, multe din idealurile care ţinuseră ridicat moralul lui Beethoven, Wagner, Mahler, Bruckner, Debussy, Scriabin sînt treptat abandonate sau păstrate doar ca o problematică speranţă consolatoare, accentul de greutate căzînd pe imaginea unui univers convulsionat şi însîngerat. Ideea de luciditate o cheamă pe aceea de adevăr, iar adevărul este, în concepţia muzicianului modern, de o ferocitate pe care numai o tărie oedipiană o poate suporta (acesta este de altfel şi sensul zguduitoarei opere enesciene). Marea muzică filozofică a veacului — cea reprezentată de capodoperele unor compozitori ca Schönberg, Berg, Bartók, Enescu, Honegger, Varèse, Şostakovici — are un caracter eminentemente tragic ; ea este o îndurerată meditaţie asupra fragilei existenţe a individului, dezrădăcinat şi răpus de atîtea vînturi pustiitoare cîte s-au dezlănţuit în veacul nostru, dar o meditaţie din care se desprinde mai totdeauna patetica nobleţe a acestei biete „trestii gînditoare“ aflată în calea oarbei sălbăticii a furtunilor şi opunînd acestora demnitatea spiritului său. Muzica a încetat să fie „frumoasă“, în sensul mozartian al cuvîntului, deoarece reflectînd la existenţa spirituală

a omului contemporan, compozitorul și-a dat seama că ar minți dacă s-ar exprima idilic, idealist. Sfărâmînd tonalitatea pînă la desființare, contorsionînd și apoi pulverizînd melodia, desfășurînd copleșitor sonoritățile unei percuții infernale, înlocuind delicatețea desenului muzical clasic cu pete brutale, el a preferat să-și atragă învinuirea de ucigător al frumuseții decît să adoarmă luciditatea contemporanilor cu mîngîierile amabilităților muzicale amăgitoare. Extrem de ascuțita sensibilitate intelectuală a muzicianului modern la problemele de conștiință ale epocii l-a făcut foarte receptiv la influențele marilor curente filozofice. Marxismul a imprimat un sens protestatar tragismului și a îndemnat spre relevarea măreției umane, pe care jertfa tragică totdeauna o presupune (Prokofiev, Șostakovici, Nono, Olah, Vieru). Existențialismul a valorificat în altă direcție concepția despre om ca ființă etică, orientînd gîndirea compozitorului cu precădere spre neputința disperată a individului însingurat într-o lume absurdă (Schönberg, Berg, Honegger, Varèse, Penderecki).

Luciditatea muzicianului se manifestă însă și în legătură cu limbajul în care exprimă această problemă: pentru a fi adecvat și convingător, limbajul trebuie, la rîndul lui, să treacă prin purgatoriul unei riguroase selecționări care, eliminînd ceea ce ține de sensibilitatea unor alte epoci, să păstreze numai ceea ce poate da expresiei maximă autenticitate. Cu aproape un mileniu de muzică în spatele său, mileniu de-a lungul căruia melodia și ritmul, modurile și tonalitățile, armonia și polifonia, formele și genurile au fost explorate în toate direcțiile și pînă în cele mai adînci straturi imaginabile, compozitorul modern nu-și poate permite să scrie impulsat doar de inspirație și elan sentimental, fără a se întreba dacă opera sa aduce un fior nou în muzică. De aici, necesitatea unei stări de permanentă veghe estetică. De aici, de asemenea, caracterul experimental tot mai pronunțat pe care-l capătă muzica de vreo oinci decenii:

compozitorul acționează asemenea cercetătorului care disociază și combină în laborator substanțe, descoperind noi însușiri sau modalități ale materiei. De la primele încercări atonale ale lui Schönberg în jurul lui 1907—1908, la muzica electronică după 1950, deci în numai o jumătate de secol, arta componistică a străbătut o metamorfoză care, neputându-se compara prin mulțimea și caracterul radical al evenimentelor cu nici una din epocile anterioare, chiar cu cele de durată multi-seculară, își poate găsi o analogie numai în uriașul avânt al gândirii științifice. Analogie care nu este numai formală ci are o justificare mai profundă: obsedat ca niciodată de ideea experimentului, compozitorul se va arăta receptiv, de asemenea, mai mult ca oricând, la sugestiile științei contemporane: matematica și logica matematică pătrund din ce în ce mai adânc în universul său, electromagnetica îi oferă noi surse sonore. Alături de filozofie, știința amplifică impulsul rațional al procesului componistic. Locul din ce în ce mai mare pe care o reflexivitate rece, riguros calculată, îl ocupă în creația muzicală contemporană reflectă ponderea crescândă pe care aplecarea spre tehnică și știință o are în viața spirituală a omului contemporan. Totodată, dacă prin masiva pătrundere a intelectualismului scientist în gândirea compozitorului, muzica se vede uneori golită de căldura afectivă, această situație reflectă dezumanizarea pe care o trăiește adesea omul într-un veac hipermașinizat. Intensificarea reflexivității a adâncit, transformând în antagonism, una din contradicțiile dialectice ale gândirii muzicale, aceea pe care încă Hegel o observase spunând că „în muzică domnește cea mai profundă intimitate emoțională și în același timp cea mai severă intelectualitate, astfel încât muzica unește în sine două extreme”. Sfîșiată între incandescența mesajului tragic și glacialitatea unei construcții pur formale, conștiința compozitorului modern pare să evolueze sub zodia

blestematului pact încheiat de Leverkühn cu diavolul care-i oferea, în infern, posibilitatea de a alege „între răceala extremă și o căldură capabilă a topi granitul“. Nu este într-adevăr cazul să se vorbească de o funestă insinuare a spiritului demonic în muzică? Acea idee de frumusețe divină cu care muzica a fost atîta vreme și, în virtutea inerției, continuă și astăzi să fie identificată, această idee pare a fi din ce în ce mai violent negată de muzica postwagneriană. Fischböck, un erou al lui Werfel din *Romanul operei*, rostește un cumplit rechizitoriu la adresa muzicii secolului al XIX-lea (ce ar fi spus el despre cea din secolul nostru!) pentru urîciunea satanică de care a fost invadată și pentru care îl face răspunzător pe „marele Belzebut“, Ludwig van Beethoven. Nu este însă pe de altă parte exclus ca aceste aprehensiuni să se dovedească, peste o vreme, în perspectiva secolelor, tot așa de neîntemeiate și comice ca neliniștile medievalilor pentru care dificilul interval de cvartă mărită reprezenta *diabolus in musica*.



Noblețea obligă. Dar și tradiția obligă. Mai ales cînd este vorba de o tradiție atît de nobilă ca aceea a reflexivității, grație căreia muzica și înțelegerea ei și-au putut neconținut îmbogăți conținutul spiritual. Luînd act de această tradiție simți că nu mai ai voie — de fapt, cred eu, nici nu mai poți — să interpretezi creația muzicianului ca pe o istorioară agreabilă, o euforie sentimentală sau o pură relație de sonorități. Prin ceea ce are ca mai reprezentativ, muzica este expresia unei înalte gîndiri, cu atributele ei principale: atitudine în fața problemelor existenței umane și construcție a raționamentului sonor care — de obicei subordonat mesajului filozofic — poate uneori deveni și de sine stătătoare. Așa a fost dintotdeauna. S-au schimbat formele

reflexivității, au putut câștiga în conștiință și în anvergura punerii problemelor, dar reflexivitatea ca atare, adică o puternică și decisivă participare a intelectului în procesul componistic, se poate întâlni în orice epocă. Compozitorul, devenit conștient că sensul firesc al evoluției muzicii a constat în progresiva ei intelectualizare, capătă imunitate la tentațiile unei arte facile, exterioare; înarmat cu o etică profesională incoruptibilă, el va vedea în meditația profund interiorizată și în receptivitatea la curente spirituale ale vremii singura șansă de a pătrunde în imperiul marii arte. Nu-l descumpănește ieftina glorie obținută de unii colegi printr-o pseudo-artă care gîdilă senzorialul, predispozițiile lacrimogene și primitivitatea culturală: știe — din aceeași experiență istorică — ce repede trecătoare sînt asemenea glorii, cît de total se așterne uitarea peste cel care a nesocotit gîndirea sau a constrîns-o să abdice de la imperativele ei imanente, să se prostitueze. Înțelegerea acestui proces îl ferește pe comentator de sărăcia spirituală pe care o ascund de obicei — oricît de erudită, colorată sau exaltată le-ar fi aparența — explicațiile formaliste, descriptive, sentimentale ale muzicii. Și nu numai muzica ultimelor decenii — cînd prezența ideii a devenit izbitoare — îi va revela sensuri importante, dar și muzica epocilor celor mai îndepărtate. Privită de la înălțimea intelectuală a prezentului, muzica trecutului își dezvăluie valențe nebănuite de contemporani și multe generații de urmași: Machault, Lasso, Gesualdo, Bach ne vor apare ca intuind sau anticipînd o problemă pe care de-abia în secolul al XX-lea o putem înțelege în deplină luciditate. Gîndul concentrat cu încordare spre viitor — iată ce descoperi în capodoperele epocilor anterioare atunci cînd izbutești să te ridici la o înțelegere filozofică, adică să le sesizezi permanențele umane, să le situezi pe marea traiectorie a căutării absolutului. Cu cît ne depărtăm mai mult în timp de maeștrii trecutului,

cu atât ne devin parcă mai apropiați pe plan spiritual. Este sentimentul pe care-l încerca Lunacearski în plină revoluție socialistă față de Beethoven. Evocându-i figura, are cuvinte de adorație religioasă : „Îi sîntem recunoscători pentru această mîngîiere de Titan care ne liniștește și ne alină de toate grozăviile vieții. Am vrea să ne lipim de pieptul său, așa cum fiul se strînge la pieptul tatălui, am vrea să sărutăm mîna care a întipărit această credință și această suferință pe hîrtia de note“. În creația beethoveniană vede el cel mai înțelept sfătuitor pentru arta socialistă : „Arta nouă către care năzuim, care începe să înflorească după cutremur [...] va fi nevoită să treacă prin straturile relativ sterile ale muzicii moderne dar va găsi o imensă cantitate de hrană în stratul beethovenian. Beethoven este mai aproape de ziua de mîine, Beethoven este un vecin al artei socialiste mai intim decît vecinii cronologi ai ultimelor decenii“. („În lumea muzicii“). Sentimentul imediatei vecinătăți și al înrudirii spirituale cu clasicii îl are orîcine privește la ei ca la gînditori pe care i-au frămîntat probleme în esență identice cu cele ale conștiinței muzicale moderne. Dintotdeauna muzicianul a trebuit să-și afirme poziția față de problema fericirii, morții și a sensului vieții și, de asemenea dintotdeauna, a căutat să facă din limbajul muzical o imagine cît mai dialectică, mai suplă a existenței. Încercările îndreptate în această direcție nu pot să nu ne pună în vibrație, să nu ne apară familiare și dragi, căci autorii lor se dovedesc înaintemergătorii noștri pe drumul sortit unei eterne parcurgeri. Aceasta era perspectiva care îi permitea lui Kurth să analizeze contrapunctul liniar al lui Bach ca o anticipare a melodiei infinite wagneriene, pentru ca în același compozitor, cum am mai spus, Schönberg să vadă primul compozitor dodecafonic. Neînțeles de contemporani și ignorat de urmași, un muzician ca Gesualdo (sec. 16) de-abia în secolul nostru își dă la iveală

modernitatea : „Avea un simț armonic sigur așa de stupefiant încât a trebuit să vină epoca noastră și auzul nostru obișnuit cu muzica contemporană, pentru a-l putea urmări” — spune Robert Kraft în *Enciclopedia Fasquelle*. Constituind nu numai o cale spre cunoașterea aprofundată dar și o sursă de superioară desfătare artistică, această perpetuă redescoperire a trecutului este răsplata efortului de a depăși empirismul, diletant sau profesionist, și de a ne ridica la înțelegerea, cuprinderea și explicarea filozofică a muzicii.

III

M U Z I C A
S U B S T E A U A
P O E Z I E I



POETIZAREA MUZICII

I

Creațiile mai reprezentative ale muzicii românești din ultimii ani ne pun în fața unei trăsături comune care invită la reflecție: dorința compozitorului de a-și prelungi, preciza și plasticiza mesajul prin impregnarea muzicii de o idee poetică, programatic formulabilă. Probabil că din această necesitate derivă interesul precumpănitor — îndeosebi la compozitorii mai tineri — pentru genul vocal-simfonic, cantata și oratoriul fiind genurile cele mai solicitate. Este de asemenea semnificativ că tocmai acestui domeniu de preocupări îi aparțin opere de vîrf și sinteză matură ale muzicii românești contemporane cum sînt oratoriul *Miorița* de Anatol Vieru sau oratoriul *Constelația omului* de Tiberiu Olah. Să adăugăm că în muzica noastră se conturează o orientare crescîndă spre poezia lui Labiș, ideea „luptei cu inerția” și patetica prospețime a imaginilor acestuia atrăgînd din ce în ce mai numeroși compozitori.

Nu este un fenomen strict românesc. Nevoia întregirii poetice a mesajului componistic este resimțită pe scară mondială. Dacă vom trece în revistă creațiile ca-

racteristice muzicii veacului al XX-lea, vom constata că acestea sînt din ce în ce mai rar denumite *Simfonia a III-a* sau *Cvartetul op. 95* ; capodoperele muzicii contemporane se numesc *Pelléas și Mélisande*, *Salomeea*, *Sfințirea primăverii*, *Pierrot lunaire*, *Daphnis și Chloe*, *Wozzeck*, *Oedip*, *Mandarinul miraculos*, *Război și pace*, *Un supraviețuitor din Varșovia*. Ceea ce desigur nu l-a împiedicat pe Șostakovici să ne dea o impresionantă *Simfonie a VIII-a*, sau pe Bartók, să-și compună celebrele șase cvartete ; dar chiar și în asemenea cazuri, cînd compozitorul nu afișează surse literare, expresia sa se desfășoară cu o bogăție și trepidatie de contraste, cu o sinuozitate a acțiunii muzicale care îndeamnă irezistibil imaginația ascultătorului la asociații poetico-programatice. Astfel de lucrări nu numai că nu dezminț dar par să confirme presupunerea privind înrîurirea fără precedent de profundă a literaturii asupra gândirii muzicale contemporane.

Mai există o modalitate intermediară între programatismul declarat și cel latent conținut în imaginea sonoră : muzica însoțită de un motto. Compozitorul nu vrea ca ascultătorul să caute în muzica sa succesiunea unor scene literare dar dorește ca ea să fie înțeleasă în spiritul lirico-filozofic pe care literatura îl poate sugera cu sporită concretitudine. Acest gînd l-a călăuzit pe Hacıaturian cînd și-a precedat *Simfonia a II-a* de o meditație a poetului englez din secolul al XVII-lea John Donne : „Nu există om care să fie, ca o insulă, izolat ; fiecare om este o parte a continentului, a uscatului ; și dacă valurile mării vor smulge țărmului o stîncă, Europa va deveni mai mică, și tot așa dacă vor lua cu ele o margine de mal vor distruge castelul tău sau al prietenului tău ; moartea fiecărui om mă împuținează și pe mine ; căci eu sînt unul cu toată omenirea ; și de aceea nu întreba niciodată pentru cine sună clopotul ; el sună pentru tine“. Atracția spre motto-ul literar pare să fie foarte puternică. Ea a pătruns pînă și într-un gen

prin excelență „pur“, niciodată solicitat de către programatism : concertul instrumental. Concepându-și concertul pentru flaut și orchestră în atmosfera înfrigurată a încercărilor omenirii de a pătrunde în spațiul cosmic, Anatol Vieru a ținut ca ascultătorul să-i înțeleagă muzica sub semnul acestor frământări ; el a pus de aceea înaintea concertului versurile Ninei Cassian care, poate, îi stimulasera propria-i fantezie componistică :

*Iată-ne dincolo de lună
pe orbita soarelui !
Am plecat de pe pământ
— dar nu pentru că nu-l iubim destul...
Nu, nu ne-am săturat de fructe
de câini și cai,
de iarbă, de zăpadă,
de glasurile noastre,
mai pure decât timbrele astrale.
Dar am plecat
pentru-a afla !*

Luete independent de versuri, sonoritățile găsite de Vieru sînt fascinante prin inedita lor transparență, frenezie și forță. În cooperare cu versurile însă, ele capătă un plus de elocvență, o semnificație mai complexă.

II

Literaturii, muzica i s-a adresat din cele mai vechi timpuri. Și Lasso, și Monteverdi, și Bach, și Haendel, și Mozart, și Haydn au simpatizat genurile muzicale inspirate din subiecte literare, cultivîndu-le cu asiduitate. Ce caracterizează însă o cantată de Bach sau un oratoriu de Haendel ? Relativa independență a muzicii în raport cu subiectul literar, conținutul acestuia fiind redat doar în ceea ce are el mai general, pentru a lăsa compozitorului posibilitatea de a înălța edificiul sonor pe pilonii

unei logici specific muzicale : imitație polifonică, formă tripartită, formă de sonată etc. Episodice onomatopei, întotdeauna organic integrate acestei legi muzicale (fenomenul ecoului în madrigalul lui Lasso, ciripitul păsărilor în *Anotimpurile* lui Vivaldi, cotcodăcitul găinii în cunoscutul concert al lui Rameau, tic-tac-ul ceasornicului la Haydn etc.) sugerau uneori discret atmosfera pe care își propuneau s-o creeze acești reprezentanți ai programatismului naiv din renaștere, preclasicism și clasicism. Suverană rămânea mereu arhitectura muzicală, ideea poetică fiind obligată să se mențină în umbra severelor ei ziduri.

Romanticii pun în cu totul alt fel problema relației dintre muzică și literatură : nu paralelism sau coexistență a celor două arte, ci fuziune intimă ! nu dominare a literaturii de către muzică, ci fecundare adâncă a acesteia din urmă de către ideea poetică. Logica muzicală, spun romanticii, nu este un dat etern și imuabil ; ea poate și trebuie să evolueze, iar înmădrierea ei după cerințele ideii poetice o va îmbogăți cu noi modalități de construcție. Totodată organizarea simetrică și oarecum statică a formei muzicale în clasicism va deveni mai suplă și mai fluidă sub acțiunea binefăcătoare a ideii poetice. Acesta este, pe scurt, programul estetic expus de Liszt în renumitul său studiu *Hector Berlioz și simfonia sa Harold* și realizat de el în cele 13 poeme simfonice inspirate din marile subiecte ale literaturii universale. Esteticieni ca Eduard Hanslick vociferau, ce-i drept, că muzica a fost profanată, că în locul logicii s-a instaurat haosul, dar Liszt demonstra că programatismul preconizat de el nu făcea decât să continue o tendință deja conturată în muzica lui Beethoven : nu căutase acesta să subordoneze concepția muzicală a uverturii *Egmont* sau a *Sonatei op. 27 nr. 2* unei idei poetice, lărgind astfel tiparele tradiționale ale formei arhitecturale ? Ceea ce la Beethoven apărea însă cu intermitențe, căpăta la romantici o realizare consecventă. Trebuie spus că nici pe

Titan Hanslick nu-l cruța pentru „lipsa de gust“ pe care o dovedise încununând ciclul simfonic cu versurile lui Schiller ; în frumusețea pur muzicală, considera el, pătrunsesse strident un corp străin.

Principiul wagnerian al sintezei muzicii și poeziei dramatice, sub semnul acesteia din urmă, împinge și mai departe procesul. Era desigur o evidentă exagerare să proclamăm drama muzicală ca singura modalitate a „muzicii viitorului“ (*Gesamt — Kunstwerke der Zukunft*) dar dorința lui Wagner de a supune întregul discurs muzical imperativelor poeziei dramatice a avut un imens și din ce în ce mai larg ecou. Ceea ce Wagner încerca să realizeze pe planul operei, unde avea de luptat cu gratuitatea muzicală, strălucitoare, dar inconsistentă, a stilului italian, Mahler se străduia să înfăptuiască în simfonie, concepând-o ca pe o meditație pe tema marilor probleme ale existenței umane. Cuvântul — această realitate nemijlocită a gândirii — îl ajuta să introducă muzica, artă mai nebuloasă și prin excelență afectivă, în lumea reflecțiilor intelectual-filozofice.

Oricât îi dispăcea lui Debussy simfonismul post-romantic, el nu s-a putut deroba acțiunii acestui proces obiectiv care își croia drum : rămânând străin speculațiilor metafizice ale colegilor săi germani mai vîrstnici, el făcea apel, cel puțin în aceeași măsură cu ei, la efectul clarificator și sugestiv al cuvîntului poetic. Faptul că muzica debussystă nu mai urmărește să exprime langori tristanești sau eroisme siegfriediene, ci „grădini sub ploaie“ sau „urmele pașilor pe zăpadă“ nu schimbă cu nimic situația. În gândirea debussystă ideea poetică joacă un rol hotărîtor. De notat însă că nici Mahler și nici Debussy, acești părinți ai muzicii moderne, nu s-au mărginit să facă din muzică ilustrația sau comentariul unui text literar ci au urmărit *absorbirea ideii poetice de către expresia sonoră*, în vederea realizării unei logici noi, cu nimic mai puțin independentă decît cea clasică, dar mai pătrunsă de diversitatea multicoloră a vieții.

Astfel consolidată și cristalizată, tradiția poetizării muzicii a determinat întreaga dezvoltare a acestei arte pe parcursul secolului al XX-lea. De la Schönberg la Stockhausen muzica este concepută din ce în ce mai stăruitor ca expresie a unui mesaj poetic concret.

III

Impetuoasa amplificare a interesului compozitorilor pentru literatură a influențat muzica în general. Și asupra celorlalte genuri s-a extins felul de a construi imaginea muzicală propriu programatismului. Chiar dacă compozitorul nu se adresează unui subiect literar determinat, el își concepe expresia într-un spirit dramaturgic: acțiunea muzicală are un dinamism, o bogăție a desfășurării care te duc cu gândul la succesiunea quasi-cinematografică de imagini caracteristică muzicii de factură programatică. Fecundată de poezie și dramă, întreaga muzică, și nu numai genurile programatice, dobândește o elocvență fără precedent a expresiei. Purtată ca o ștafetă din generație în generație, chemarea romanticilor la impregnarea muzicii de idee poetică duce la înfăptuirea unei grandioase și revoluționare opere: muzica trece din stadiul divertismentului în acela al poemului dramatico-filozofic. Compozitorul nu se mai mulțumește să construiască armonios sau să exprime vagi dispoziții sufletești. El tinde din ce în ce mai mult să-și conceapă operele ca pe un mesaj patetic al gândirii și în acest scop caută să înzestreze sunetele cu o forță de expresie a cărei limpezime și precizie să se apropie de cea a literaturii. Compozitorii veacului al XX-lea încearcă, și adesea izbutesc, să contopească inefabilul învăluitor și tulburător, propriu dintotdeauna muzicii, cu sugestivitatea plastică, dinamismul dramaturgic și profunzimea intelectuală pe care le-a câștigat această artă prin colaborarea cu literatura.

Afirmînd aşadar supremaţia modalităţii poetico-dramatice de a concepe muzica în veacul nostru, nu avem în vedere numai muzica precedată de titluri şi subiecte literare : ne referim la întreaga muzică, inclusiv la cea care nu aparţine genului programatic. Tendinţa majoră a artei componistice contemporane este de a încărca substanţa muzicală cu bogate şi dense semnificaţii poetice. Şostakovici exprimă răspicat această tendinţă cînd spune : „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau al unei sonate poate să nu declare programul, dar este obligat să-l aibă ca bază ideologică a lucrării sale“. Şi el nu numai că o declară dar o realizează prin fiecare compoziţie a sa. Aproape nici una din simfoniile sale nu are program literar dar la ce reflecţii îl îndeamnă el pe ascultător ! Iată ce gânduri şi imagini putea naşte în cugetul lui B. Asafiev această muzică pură care este *Simfonia a VIII-a*, în do minor, compusă în 1943, în plin război. „În ea, spune comentatorul, se simte puterea de convingere retorică la care a ajuns muzica de astăzi — aceeaşi care în cuvîntul răsunător al lui Maiakovski face să se înfioare inima. Poate că tot atît de mult înfioară şi acele geniale aluzii care te lasă numai să bănuieşti prezenţa unei inimi omeneşti şi care se desluşesc în paginile cele mai calme, aproape tăcute, ale *Simfoniei a VIII-a*, unde Şostakovici pare să dea glas tăcerii : răsună numai un singur instrument, sau două instrumente soliste, acompaniate de pulsaţiile timide, sprijinitoare ale orchestrei (uneori chiar şi fără acestea), sau de ritmurile abia perceptibile ale instrumentelor ce completează ideea sau stimulează. O înaltă semnificaţie umană au aceste momente de răbdătoare tăcere survenite în plin *tutti* orchestral, ameninţător, şi în mijlocul unor ritmuri implacabile, al vaietului ciocanelor, al vîrtejului intonaţiilor ce sugerează groaza crescîndă, rachetele fumegînde ţîşnind nervos din arsenalul instrumental al lui Şostakovici. În liniştea ce s-a aşternut deodată, parcă palpită doar inima, cîntînd simplu şi înduioşător ca un

izvor ieșit din adâncuri printre stînci aspre, amenințătoare : „Trăiesc totuși“. Ai impresia că din aceste pagini ale simfoniei, de o genială perspicacitate și îndrăzneală, se desprinde o idee plină de adevăr și mîngîiere ; războiul l-a cîștigat înțelepciunea gîndirii înaripate și voința neînfrîntă a maselor, dar o mare contribuție la victorie a adus-o și tăcerea inimii omenești, neasemuit de fermă, care afirmă prin ea însăși permanența vieții“.

Nu este acest inspirat și totodată profund obiectiv comentariu o dovadă a uriașei elocvențe poetice cu care, după un secol de căutări, s-a îmbogățit muzica vremii noastre ?

IV

Impregnarea muzicii de idei literare își are însă și riscurile ei : uitînd că menirea muzicii, artă emoțională, este de a reliefa și amplifica conținutul psihologic al subiectului abordat, compozitorul poate aluneca pe panta ilustrării exterioare a episoadelor fabulei. Într-adevăr, mulți compozitori își imaginează cu naivitate că, încercînd să zugrăvească anumite scene, muzica lor va deveni foarte directă, vizuală, sugestivă. Se întîmplă însă adesea exact contrariul. Încercarea de literaturizare ilustrativă nu numai că nu face muzica mai accesibilă dar îl împinge pe compozitor spre ermetism. Este fenomenul remarcat încă de A. Serov în studiul consacrat de el lui Berlioz : „Acea muzică pe care ascultătorul nu o poate înțelege și de care nu se poate bucura fără ajutorul afișului care expune amănunțit toate intențiile compozitorului este un jalnic simulacru de artă. Este un fel de compromis, un fel de quiproquo, ceva în genul acelor tablouri medievale în care cuvintele pronunțate de personajele zugrăvite erau scrise pe o bandă de hîrtie sau pe o panglicuță ieșind din gura lor“.

În creația lui Richard Strauss găsim desigur prototipul acelei muzici în care intențiile descriptive ale autorului merg atât de departe, încât fac aproape imposibilă înțelegerea discursului muzical fără urmărirea paralelă a programului literar. Strauss își concepea poemele sale simfonice ca pe o suită de scene literare pe care căuta să le sugereze în toată materialitatea lor. Urmărind concomitent programul și muzica poți încerca un sentiment de amuzament, de uimire în fața ingeniozității compozitorului, dar prea puțin unul de zguduire sufletească. Faptul că uneori abordează subiecte de mare elevație, cum este *Așa grăit-a Zarathustra*, nu-l salvează pe Strauss de ilustrativism. Muzica sa se menține la nivelul unei descripții pline de inventivitate orchestrală, ea nu se ridică la patosul liric și filozofic al subiectului abordat. Strauss își imagina că, astfel concepută, muzica sa va avea un larg ecou în rîndurile publicului, dar se înșela, așa cum se înșeală toți cei care cred că imitațiile sonore sporesc accesibilitatea muzicii. Literaturizării excesive din *Don Quijote* sau *Simfonia domestică* publicul i-a preferat și-i va prefera întotdeauna poezia mai puțin concretă dar atât de înălțătoare din *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Preludiile* de Liszt sau *Patetica* lui Ceaikovski. Faptul că în poemele sale simfonice compozitorul imită cu o spectaculoasă ingeniozitate behăitul oilor, scârșitul patului, zgomotul morilor de vînt poate momentan uimi, dar nu este în stare să lase urme adînci în sufletul oamenilor.

Totuși, chiar și asemenea experimente ilustrativ-onomatopice ca cel al lui Richard Strauss își au utilitatea lor. Ele îmbogățesc limbajul muzicii cu noi mijloace de a sugera realul. Compozitorii cu o înțelegere mai profundă a vieții și artei vor asimila aceste mijloace și, ca urmare, viziunea lor va deveni mai plastică, mai sugestivă, iar procedeele ilustrative se vor purifica de balastul lor naturalist. Acel tremolo rapid obținut printr-o emisie specială a suflătorilor, prin care Strauss imita behăitul

oilor, este preluat și transfigurat de Enescu în *Suita sătească*. Folosit în partea intitulată „casa veche a copilăriei, în asfințit”, acest procedeu creează o pată sonoră momentană ce evocă trecerea păsărilor călătore spre alte zări. Prozaismul burlesc a făcut loc unei sublime elevații poetice. O utilizare asemănătoare și-o pot găsi procedeele pe care cu profuziune le desfășoară Messiaen în *Oiseaux exotiques*, unde imită glasul a numeroase păsări. Muzica în sine este cam exterioară, dar ineditul ei sonor este cu totul remarcabil. Este suficient ca aceste procedee să fie cultivate în solul unei viziuni interiorizate a muzicii pentru ca ele să dea roadele cele mai bogate. De altfel, în acest sens se și produce influența lui Messiaen asupra muzicii contemporane, sonoritățile păsărești aduse de el putându-se întâlni integrate în multe din compozițiile moderne.

Trebuie deci făcută o distincție între impregnarea muzicii de spiritul literaturii și literaturizarea ei ilustrativă. Prima ține cont de specificul generalizator și emoțional al muzicii, dar toamă de aceea realizează ea o maximă apropiere de spiritul poeziei căci, așa cum spunea Ceaikovski, „compozitorul... își revarsă aiudoma poetului liric propriul său suflet”. Încălcând specificul muzicii, literaturizarea ilustrativă se depărtează în fond și de spiritul poeziei, căci ea redă doar latura anecdotică iar nu pe cea spirituală, profundă a acesteia. Încă o dovadă că între muzică și poezie există o înrudire intimă, că muzica nu poate naște capodopere decât inspirată de o înaltă idee poetică.

V

Excesele, mai mari sau mai mici, ale tentativelor de literaturizare a muzicii au stîrnit neconținut reacții spre extrema opusă. Hipersensibilitatea esteților izbucnea cu indignare : Muzica este batjocorită, vulgarizată, dezim-

tegrată, fărăînîțată ! Constructivismul, conturat după primul război mondial, și-a propus să ridice un zid în fața influențelor literare, să dezliteraturizeze muzica, să-i restituie soliditatea arhitectonică și independența, proprii artei clasice. Pentru a înfățișa ca absurde încercările de a face din muzică o confesiune sau o evocare poetică, Stravinski n-a prețuit să afirme de la înălțimea autorității sale : „Consider muzica, prin esență, neputincioasă a exprima ceva : un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc... Expresia n-a fost niciodată proprietatea immanentă a muzicii”.

Un rol extrem de important în această acțiune l-a jucat Anton Webern. Acesta este în mod obișnuit privit ca discipol al lui Schönberg, dar numai formal continua el linia schönbergiană. El dezvolta latura tehnică a concepției fostului său maestru, organizarea serială a totalului cromatic, nu și spiritul profund al mesajului acestuia. Toată viața sa Schönberg a năzuit să îmbibe muzica de expresivitate poetică ; *Supraviețuitorul din Varșovia*, una din ultimele sale lucrări, integrează atât de organic evocarea recitatorului în discursul muzical încît aproape nu-ți mai dai seama unde se termină efectul literaturii și unde începe efectul muzicii. Webern interzice poeziei și dramei să pătrundă în sanctuarul gândirii compozitorului. Exprimarea sa va fi fructul unei elaborări pur cerebrale, de o maximă abstracțiune și eliberată de tot ceea ce ar putea sugera viziuni reale. Pare o muzică în eprubete, atât prin caracterul de laborator al conceperii ei, cât și prin dimensiunile sale ultralapidare. Tendința poetizării muzicii era însă prea puternică pentru a i se putea rezista. Abstracționismul lui Webern nu este decît parțial. Cu tot disprețul său pentru ideea de literaturizare a muzicii, el n-a mers pe linia acelor pictori abstracționiști care, evitînd premeditat orice aluzie la realitate, nu compun decît tablouri tip *Omagiu pătrățului*, *Compoziția cu roșu, galben și negru*, *Semne în galben* ; Webern a apelat frecvent la versurile profund

interiorizate ale lui Li-tai-Pe, Strindberg, Hildegard Jone, Stephan George, Reiner Maria Rilke, numai că, nelăsându-și gândirea condusă de logica poeziei, a construit discursul muzical ca pe un însoțitor autonom al imaginii poetice. Am putea spune că ne aflăm în fața unei reluări a felului de a compune propriu clasicilor, bineînțeles purtând amprenta psihologică și tehnică a mentalității acestui veac.

Nici lui Stravinski nu i-a izbutit să rămână întru totul fidel crezului atât de paradoxal formulat în *Cronicile vieții mele*. Oricât s-ar vrea de inexpresivă și de „pură” opera sa, oratoriul *Oedipus Rex*, pe libret de Cocteau, răsfîrînge ceva din grandoarea tragică a mitului antic, detașându-se net de acele compoziții în care Stravinski nu urmărește decît țeluri constructiviste. În ultima perioadă de creație, Stravinski lasă să străbată în muzica sa accente de o intensitate poetică ce nu poate să nu surprindă la un adversar atât de înverșunat al expresivității; în piese ca *In memoriam Dylan Thomas* sau *Threni id est lamentationes Jerimiae Prophetæ*, spiritul poetic, călăuzitor pentru cei mai mulți compozitori înaintați ai veacului, își recapătă importanța sa primordială.

Este semnificativă în acest sens și evoluția unuia dintre cei mai *en vogue* compozitori ai occidentului, Karlheinz Stockhausen care, în lucrarea sa *Măsurile timpului*, se arată adeptul unei estetici abstracte, tehnicizate și deumanizate. *Karré* (1961) pentru patru orchestre și patru coruri ne pune în fața unei neașteptate cotituri în creația lui Stockhausen: compozitorul nu declară vreun program, dar muzica sa se desfășoară patetic și direct, ca un film panoramic al neliniștilor și prăbușirilor la care compozitorul asistă în societatea contemporană.

Sînt compozitori care arborează o aparență abstractă ca ripostă la titlurile literaturizante, facile și declamatorii atât de frecvente în muzica pseudo-romantică. Edgar Varèse își intitulează compozițiile sale într-un mod

foarte tehnic și enigmatic : *Hyperprism*, *Octandre*, *Ionizare*, *Densitate 21,5*, *Integrale*. S-ar părea că nu există o deosebire între estetica lui și cea a abstracționiștilor. E suficient însă să ascuți o singură dată muzica acestui francez autoexilat în America, pentru a fi cutremurat de elocvența tragică a mesajului ei : simți în această muzică durerea vecină cu disperarea a unui suflet solitar, condamnat să trăiască într-o lume brutală și absurdă. Sub aparența antiliterară se ascunde cea mai poetică vibrație.

VI

Apropierea tot mai pronunțată a muzicii de literatură se explică prin schimbările profunde survenite în psihologia compozitorului de-a lungul ultimului secol. Cu Beethoven și cu romanticii își face intrarea pe arena muzicii compozitorul tribun, compozitorul luptător. Extinzându-se treptat, acest mod, militant și social, de a concepe muzica, a devenit în zilele noastre predominant. Compozitorul a depășit concepția care reducea menirea sa la aceea a unui ingenios și agreabil artizanat (noțiune pe care, secondat de foarte puțini, Stravinski se străduia într-un timp s-o reactualizeze). Caracteristic muzicianului contemporan îi este sentimentul înaltei sale responsabilități umane și etice în fața semenilor săi care așteaptă un cuvânt de încurajare, o lumină călăuzitoare. Bartók aspiră să facă din muzică „un mijloc de apropiere între popoare”. Hindemith, cu tot constructivismul său, vorbește despre „dorința altruistă a compozitorului de a oferi ceva din sine semenilor”. Rostul muzicii este după Șostakovici de a aduce oamenilor „consolare și sprijin”.

Cu toate că a devenit anacronic să mai concepi muzica sub semnul divertismentului agreabil, se mai manifestă, din când în când, recrudescențe ale acestei mentalități.

Sînt parcă rămășițe ale acelei stări de înfeudare în care se găsea compozitorul acum 250 de ani, cînd principala sa menire părea să fie înveselirea existenței stăpînului său. Pentru a-și ascunde anacronismul, estetica divertismentului a îmbrăcat straiele derutante ale unor concepte moderne. La noi bunăoară există compozitori care pun un semn de egalitate între muzica lor, lipsită de probleme de conștiință, și optimismul caracteristic umanismului socialist. Ei consideră că a manifesta o concepție optimistă asupra vieții înseamnă a alunga din cîmpul viziunii lor întrebările care neliniștesc cugetul. Unul din ei, compozitor proeminent, spunea: „În această lume, zdruncinată pînă mai ieri în fel și chip, cînd cei mai buni oameni doresc pacea și reconstrucția, eu, artistul optimist, să trimit oamenilor mesaje tulburătoare?”

Da, tocmai muzica „mesajelor tulburătoare” este cea care corespunde necesităților sufletești ale omului contemporan. Acesta este tipul de muzică spre care se va îndrepta compozitorul înaintat, lucid, cu deplina conștiință a responsabilității sale sociale. Muzica trebuie să rostească adevărul asupra vieții, să reveleze sensuri noi, să-l facă pe om să-și pună problemele cardinale ale existenței, să răscolească ce e mai profund și mai nobil în el. E de neconceput ca muzica să se ridice la înălțimea cerințelor epocii, fără a căpăta un substanțial conținut filozofic.

Aceasta este nevoia care împinge pe compozitorul contemporan să recurgă la ajutorul literaturii sub aspectul ei poetic sau dramatic. Sunetul muzical, înzestrat de natură cu o inegalabilă putere de înrîurire emoțională, nu posedă decît vagi posibilități de expresie intelectuală. Pentru a remedia acest neajuns, compozitorul recurge la concursul literaturii, în cadrul căreia reflecțiile asupra vieții pot căpăta o expresie mai limpede. El va construi în consecință discursul muzical după legi și cu procedee care amintesc o desfășurare epică sau dra-

matică. El înlănțuie imaginile sonore în așa fel, încât din sinteza lor să rezulte o anumită idee poetico-filozofică. Într-un fel se succed părțile ciclului într-un divertisment de Bartók și altfel într-o simfonie de Honegger sau de Prokofiev. În divertismentul pentru coarde al lui Bartók, radioasa robustețe a primei părți este literalmente negată de umbra și liniștita desnădejde a părții secunde, pentru a renaște în frenezia populară a finalului. Cele trei părți ale *Simfoniei a VI-a* de Prokofiev se succed în funcție de o cu totul altă idee: după un marș funebru urmează un moment de îngândurare și apoi o dramatică ofensivă, simfonia încheindu-se prin imaginea luptei în plină lesfășurare. Și, în sfârșit, *Simfonia a III-a* de Honegger, și ea alcătuită din trei mișcări, este evocarea crescândă în intensitate a suferințelor pricinuite omenirii de către dezlănțuirile agresive, războinice, ale dușmanilor ei; în momentul când acestea par să atingă o amploare pustuitoare, marcată în orchestră printr-un acord feroce, totul amuțește ca prin farmec, iar muzica e inundată de o fascinantă și serafică lumină. Din aceste sumare exemple, cititorul își dă seama că muzica poate exprima mai mult decât vagi sentimente că, dramaturgic și epic organizate, sonoritățile muzicale pot sugera o anumită viziune a vieții.

Se întâmplă uneori ca nevoia de exprimare a compozitorului să depășească posibilitățile de redare ale sunetului muzical. El dorește să spună lucruri mult mai răspicate, mai precise decât este în măsură să exprime muzica. Așa s-a întâmplat cu Aurel Stroe când a compus lucrarea sa *Monumentum*. Cea mai mare parte a ei, consumându-se pe plan pur instrumental, evocă repri-marea crudă a elanurilor tinereții de către forțe brutale, inumane. Atmosfera de impresionantă reculegere pe care o creează după această desfășurare tragică nu-i pare însă suficientă compozitorului. Pentru a preciza semnificația pe care el o atribuie jertfei eroice, Aurel Stroe re-

curge la versurile — intonate de corul bărbătesc — ale lui Nichita Stănescu :

*Adolescența e-o frînghie de aur
Pe care n-o poți tăia, dacă vrei, cu cuțitul.
Adolescența e-o frînghie de aur
Legînd nadirul cu zenitul...*

VII

Pentru a nu se crea o prăpastie între nivelul atins de evoluția muzicii și nivelul de înțelegere al marilor mase este absolut necesară depășirea atitudinii impresioniste față de opera muzicală.

Este îndoielnic că va putea înțelege adecvat mesajul muzicii contemporane ascultătorul deprins să sesizeze doar sentimente vagi, tumulturi nebuloase, melodii agreabile și ingeniozități orchestrale. Printr-un asemenea fel de a percepe muzica nu se poate face corespunzător față nici măcar muzicii romantice, necum muzicii moderne, cu atît de complexe ei probleme psihologice.

Activitatea de educație muzicală a publicului trebuie așadar să urmărească a forma un ascultător reflexiv și cu o bogată fantezie, pentru ca atunci cînd se cîntă *Simfonia a VIII-a* de Șostakovici, el să nu se limiteze a constata caracterul crispat al melodiilor sau sonorităților sfredelitoare ale orchestrației, ci să întrezărească ceva din acel mesaj pe care cu atîta subtilitate îl definea Asafiev. Ridicîndu-și capacitatea de înțelegere muzicală la nivelul bogăției de conținut poetic și filozofic proprie muzicii contemporane, ascultătorul va dobîndi implicit o optică mai profundă în înțelegerea capodoperelor din epocile îndepărtate. Cel căruia i-a devenit limpede sensul unei simfonii de Șostakovici ascultă în alt fel o simfonie de Mozart : aude în ea nu numai entuziasmul

juvenil, dar și anticiparea acelor profunziuni de gândire și zboruri ale imaginației cu care muzica avea să se învântească în secolele următoare. Geniile muzicii au fost întotdeauna vizionare. De abia când te identificezi cu muzica contemporană îți dai seama ce apropiați sînt de sufletul omului modern un Gesualdo, un Bach, un Mozart.

Lărgind neconținut orizontul spiritual al marilor mase, mai ales prin stimularea interesului pentru poezie, revoluția culturală ușurează pătrunderea ascultătorilor în miezul problematic al muzicii contemporane. Această pătrundere este favorizată de împrejurarea că melomanul, spre deosebire de profesionist, se simte instinctiv înclinat să sesizeze nu latura tehnică ci cea poetică a muzicii. Efortul său trebuie să constea mai ales în deosebirea și însușirea modalităților specific sonore prin care muzica exprimă ceea ce el întrezărește intuitiv. Aproximându-și muzica nu numai poetico-psihologic, dar și cît de cît profesional, el va limpezi și consolida simțitor intuițiile imaginației sale.

Poetizarea modului de a percepe muzica nu trebuie împinsă mai departe decît este cazul. Oricît ar fi de prețios, elanul fanteziei ascultătorului trebuie să asculte de o disciplină pe care i-o dictează cunoașterea posibilităților și limitelor muzicii. Se întîmplă însă ca nu numai melomanii dar și comentatorii profesioniști să se molipsească de boala sterilei logorei literaturizante. Autorul unui caet-program al filarmonicii atribuia cu ușurință *Simfoniei a VIII-a* de Șostakovici imagini ce nu intră în sfera expresivă a muzicii. El descoperea în sunete „pămîntul scaldat de sînge“, „bombele hitleriste“, „orașele prefăcute în scrum“, „spînzurătorile înălțate de furia hitleriștilor“, „pămîntul ca grădină de morminte“ etc. Simfonia s-a născut într-adevăr ca un strigăt de mînie împotriva cîmpitorului fascist, dar asta nu înseamnă că muzica ei ne redă toate ororile militare, așa

cum unii ar putea crede, citind asemenea comentarii, născute dintr-o necontrolată fantezie. Literaturizarea ilustrativă a comentariului pe marginea muzicii trădează o concepție foarte înrudită cu a lui Richard Strauss care, în pasiunea lui descriptivă, nu ezita să se laude că poate exprima în muzică chiar și halba de bere.

VIII

Dacă pe melomani îi pîndește pericolul unei literaturizări ilustrative a muzicii, profesioniștii — și în primul rînd muzicologii — sînt adesea înclinați spre o viziune tehnicizată a acesteia. Neînțelegînd sensul în care s-a dezvoltat muzica de-a lungul veacurilor, și mai ales în vremea noastră, ei continuă să-i comenteze capodoperele în spiritul searbedei scolastici, atît de tipică pentru muzicologia germană din secolul trecut și încă foarte răspîdită în mediile profesional-muzicologice. În presa occidentală de specialitate asemenea analize apar curent iar ecouri ale scolasticității din care ele izvorăsc se mai fac simțite și în exegezele muzicologice de la noi. Este acel mod de a comenta muzica al cărui anaclonism îl denunța încă Frantz Liszt, cînd vorbea — în celebrul său studiu despre programatism — despre „comerțul mărunț al analizelor realizate cu ajutorul bisturiilor sau al cuțitelor de măcelărie și microscopelor, analizele în care legile anatomiei comparate sînt aplicate la artă”. Acestui mod anatomico-formal de a explica muzica, Schumann și Liszt îi opuneau tălmăcirea poetico-programatică, în cadrul căreia analiza tehnică este subordonată interpretării literare, și transfigurată de aceasta. Esența umană a operei muzicale nu poate fi deslușită și adusă la cunoștința celorlalți decît de comentatorul înzestrat cu o

viziune poetică a muzicii. Metafora găsită de el, sintetizând pregnant universul de sentimente și idei al compozitorului, este ca fulgerul care ne face să întrezărim pentru oțeva clipe sensul interior al operei. Când Schumann definește *Sonata în si bemol minor* a lui Chopin ca „zîmbetul enigmatic și ironic al sfinxului”, deși el nu dă o caracterizare exhaustivă, indică totuși ascultătorului poarta pe care poate pătrunde spre interiorul psihologic al operei și pe care nu i-ar fi putut-o arăta pagini întregi de analize chirurgicale.

Caracterizarea poetico-programatică a expresiei muzicale este o cale ce permite descoperirea ecourilor vieții reale în limbajul cu aparență atît de misterioasă al sunetelor. Lipsită de determinări explicite, expresia muzicală pare multora a nu avea nici un fel de legătură cu viața înconjurătoare: „scînteie din focul divin” definea această artă, tot pe atunci criticul vienez Eduard Hanslick. Cel ce se deprinde însă a percepe muzica cu sensibilitate de poet nu poate să nu intuiască în ea freamătul realității. Zăvoare și porți grele par a ascunde acest freamăt înțelegerii ascultătorului de rînd, dar este suficient cuvîntul înaripat al unei inteligențe cu perspicacitate și muzicală și poetică pentru ca aceste zăvoare să se dea miraculos la o parte, iar porțile, deschizîndu-se larg, să ne dezvăluie o lume multicoloră îmbietoare.

O asemenea atitudine față de muzică este în cel mai înalt grad necesară în cazul creației contemporane, în care, cum am arătat, gîndirea poetică joacă un rol covîrșitor de important. Pe ce altă cale decît pe aceea a metaforei se poate surprinde și defini acest conținut?

Simpla îmbrățișare de către critic a diferitelor experiențe moderne în domeniul limbajului muzical nu-l înzestrează de la sine pe critic cu o viziune corespunzătoare.

toare conținutului real al muzicii contemporane. După cum căutările sonore ale compozitorului modern pot să aibă uneori un caracter formal și constructivist (mai ales la neofiții tehnicii dodecafonice, care fac din ea un scop în sine), tot astfel interpretarea teoretică a muzicii contemporane se poate efectua de pe poziția deformantă a unei viziuni strict tehnice. Dovedind că este receptiv la limbajul modern, criticul nu a dovedit neapărat înțelegerea mesajului acestei muzici ; el trebuie să deslușească în ce măsură noile tehnici contribuie la o mai pregnantă dezvăluire a frământărilor omului contemporan, și în această analiză imaginea poetică va reprezenta pentru el principalul mijloc al definirii estetice. Într-o renumită scrisoare Schönberg vorbea cu ironie despre un cercetător, care-i consacrase vaste studii unde nu făcea decât să disece structura serială a operei compozitorului ; el analiza totul în lumina conformării sau neconformării la principiul dodecafonic, dar rămânea opac la mesajul poetic al operei schönbergiene. Se pare că Schönberg îl avea în vedere pe foarte cunoscutul său apologet René Leibowitz ale cărui lucrări (*Schönberg și școala sa, Introducere la muzica de 12 tonuri*) dau o interpretare cu totul depoetizată, și deci dezumanizată, a contribuției adusă de școala vieneză (Schönberg, Berg, Webern) la progresul muzicii.

Esența poetică a muzicii impune așadar comentatorului o modalitate corespunzătoare de analiză estetică, în care perspicacitatea analitică a omului de știință trebuie să se subordoneze unei sensibilități vibrante de artist. Altminteri, comentariul se transformă într-o anostă dare de seamă, nimănui utilă. De fapt, cele mai înalte modele de pătrundere în miezul muzicii în operele unor scriitori le vom găsi : comentariile muzicale ale lui Romain Rolland și Thomas Mann reprezintă pagini la care un mu-

zicolog lucid nu poate a nu privi ca la un ideal. Încă o dovadă că muzica datorește tot ce are mai viabil rădăcinilor adânci pe care le împlântă în solul generos și fertil al literaturii. A. N. Serov avea deplină dreptate să afirme acum un veac : „Istoria muzicii este, la temeliile sale, sau istoria dezvoltării combinațiilor sonore în *dependență nemijlocită de ideea poetică* care le cristalizează... sau istoria devierilor de la această condiție de bază a artei muzicale”.

MOTIVUL OEDIPIAN ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ

(Enescu și Stravinski)

Deși comportînd personaje și fapte legate de viața și mentalitatea străvechii Elade, tragedia lui Oedip poartă în ea semnificații de o tulburătoare permanență umană. Dincolo de sfinx, incest și paricid, sau mai bine zis prin mijlocirea lor, ni se dezvăluie o profundă și mereu actuală filozofie. Este o meditație îndurerată dar plină de bărbăție asupra dramei pe care o trăiește cel ce vede unicul țel al existenței sale în descoperirea și afirmarea răspicată a adevărului. Perseverența neabătută cu care el se îndreaptă spre acest țel este expresia unei clarviziuni geniale și a unei voințe titanice. Ascensiunea sa spre culmile cunoașterii declanșează însă coaliția mediocrității, invidiei, calomniei care se năpustesc asupra-i. Unei ofensive atît de năpraznice el nu-i poate ține piept, dar prin rezistența sa morală, nici o clipă șovăitoare, se ridică deasupra detractorilor săi. Cel ce se dăruie cunoașterii soarbe din această identificare forțe supraomenești. Nici zdrobirea fizică, nici compromiterea so-

cială nu izbutesc să îngenunche demnitatea sa de om. Peste toate calamitățile ce se abat asupra lui, înțeleptul erou se înalță victorios. Oricât de mutilat, chipul îi este transfigurat de acea strălucitoare lumină pe care o iradiază forța prometeică din sufletul său. Mitul oedipian este așadar un imn închinat vitejiei sufletești a omului dominat de pasiunea căutării adevărului.

Asemenea jertfe eroice, veacul nostru brăzdat de atâtea conflicte sociale a cunoscut poate într-o măsură mai mare decât contemporanii lui Sophocle. Tragicul grec a fost martorul prăbușirii lui Pericle și al nobilului stoicism cu care acest mare om a înfruntat destinul, dar oamenii veacului al XX-lea au văzut în jurul lor nenumărate cazuri de o asemenea esență morală. Credința în adevăr, în puritatea țelului, în izbînda cauzei drepte a dat putere atîtor demni contemporani ai noștri să întîmpine cu fruntea sus tortura, dezonoarea publică, moartea. Aș putea spune că marile zguduiuri ale epocii contemporane au cerut și cer fiecărei conștiințe cinstite o doză de abnegație eroică, absolut necesară înfruntării acelor forțe care vor să abată omul de pe drumul demnității, împingîndu-l spre compromisuri degradante. Nu este întîmplător că doi mari muzicieni ai timpului nostru, Stravinski și Enescu, au abordat în creația lor motivul oedipian, primul în opera-oratoriu *Oedipus Rex* (1927), celălalt în tragedia lirică *Oedip* (1932). Ei au făcut-o, fără îndoială, sub impulsul unor necesități spirituale ale epocii lor.

Inspirîndu-se din tragedia lui Oedip, cei doi compozitori n-au înțeles-o însă în același fel: fiecare din ei a interpretat-o dintr-o anumită perspectivă estetică. Deosebirea de concepție este atît de profundă încît cele două opere ne apar ca exprimînd două linii fundamentale și antagonice în dezvoltarea gândirii muzicale a veacului al XX-lea. Confruntînd *Oedip*-ul stravinskian cu *Oedip*-ul enescian ne vom strădui de aceea să folosim analiza comparativă pentru a pune în lumină

aceste două atitudini față de contemporaneitate, față de om, față de muzică.



Diferențierea începe chiar din momentul soluționării și reorganizării materialului uman și artistic pe care-l ofereau tragediile lui Sophocle. Ajutat de Jean Cocteau, Stravinski își construiește opera-oratoriu pe scenele celor citorva dramatice confruntări care-l împing pe Oedip la aflarea crimei ce făptuise împotriva voinței lui. Corul de implorare al poporului bîntuit de ciumă, mesajul transmis de Oracol prin Creon, cuvîntul acuzator rostit de către Thiresias, încercarea Jocastei de a liniști spiritele, apariția solului din Corint, interogarea bătrînului păstor, certitudinea finală a crimelor săvîrșite de Oedip, moartea Jocastei și alungarea eroului din cetate — iată momentele principale ale operei stravinskiene. Cum fiecare episod se leagă intim de cel următor, determinîndu-l, acțiunea muzicală a lucrării este foarte strînsă, iar ingeniozitatea dramaturgică a autorului reușește s-o facă pe alocuri chiar captivantă.

Spre deosebire de Stravinski, care s-a limitat în mod riguros la faptele din *Oedip-rege* al lui Sophocle, Enescu, secondat de libretistul său Edmond Fleg, a urmărit să cuprindă în opera sa întreaga problemă oedipiană — pornind de la cea sugerată în *Cei șapte contra Thebei* a lui Eschil și ajungînd pînă la *Oedip la Colona*, scrisă de Sophocle în ultimii ani ai vieții sale. Ceea ce la Stravinski alcătuia subiectul întregii opere, este la Enescu subiectul unui singur act — e drept cel culminant, actul al III-lea. Dezlănțuirea neliniștii și durerii din acest act este prezentată printr-o serie de etape care ne înfățișează împlinirea implacabilă a proorocirilor fatale. În actul I asistăm la botezul lui Oedip, la prevestirea funestă a crimelor pe care el le va săvîrși și la hotărîrea părinților săi de a azvîrli pruncul în prăpastia Chithe-

ronului. Cele trei tablouri ale actului următor ni-l arată pe Oedip la Corint în palatul părinților săi adoptivi, Polib și Meropa, torturat de gândul paricidului și incestului ce-i fuseseră prevestite ; apoi, în chip de pribeag la o răscruce de drum unde, obligat să se apere, ucide un bătrîn care nu era altul decît tatăl său real, regele Laios, și în sfîrșit la porțile Tebei, ca învingător al Sfinxului și proclamat rege de popor care, în semn de recunoștință, îi dă ca soție pe propria sa mamă, Jocasta. Urmează apoi actul revelațiilor fatale, în mare analog operelor stravinskiene, cu singura deosebire că la Enescu se dă mai multă amploare disperării lui Oedip. Ultimul act ni-l arată pe Oedip la Colona, îmbătrînit, ajuns la limita puterilor sale fizice, dar în acelaș timp la apogeul forței morale, căci destinul i-a putut frînge doar trupul nu și conștiința, întotdeauna liberă, întotdeauna demnă.

Opera lui Enescu trasează curba unei existențe complete, de la primele licăriri ale vieții pînă la ultima ei pîlpîire. O asemenea concepție implica un efort de concentrare dramatică mult mai mare decît cel cerut de concepția stravinskiană, care își fixa atenția asupra culminației tragice a vieții eroului. Nu încerci nici o clipă impresia aglomerării episoadelor, cu toate că în opera lui Enescu sînt contopite două tragedii ale lui Sophocle : *Oedip rege* și *Oedip la Colona*. Libretistul și compozitorul au reținut doar elementele esențiale și le-au înlănțuit după o logică menită a pune în lumină grandoearea umană a lui Oedip. Aici se află izvorul unității dramatice a operei enesciene.



Ceea ce pare să-l fi preocupat cu precădere pe Stravinski este creionarea sugestivă a fazelor acțiunii, pe care s-a străduit să o învăluie într-o atmosferă de gravitate antică. Caracterul dominant al muzicii sale este acela al unei evocări epice.

Și Enescu a fost preocupat de realizarea unei maxime tensiuni dramatice. „Fără patos, fără repetări, fără discursuri inutile, acțiunea trebuie să se lege repede” — spunea compozitorul în memoriile sale, dar călăuzitoare a fost pentru el intenția de a transmite un sens filozofic. Toate peripețiile lui Oedip poartă amprenta pateticelor căutări ale conștiinței acestuia. *Oedip*-ul enescian este conceput pe planul unei drame filozofice și psihologice. Această concepție se oglindește în primul rând în textul operei, impregnat cu reflexii asupra vieții și apoi în fraza muzicală însăși, sinuoasă ca și meandrele trăirilor noastre, densă și crispată ca un gând străbătut de fiorul marilor neliniști ale conștiinței.

Se pare că acest gen de preocupări nu l-a atras pe Stravinski. Optând pentru o versiune latină a textului, el nu a acordat prea mare importanță mesajului de idei și largii lui inteligibilități. Enescu gândea altfel: „Ascultătorul trebuie să înțeleagă textul. Convingerea mea este că nu mergi la operă pentru a asculta numai muzica”.

Nedoritor să pătrundă în labirintul reflexiunilor filozofice, Stravinski dă ideilor sale muzicale un curs facil, o transparență cristalină, o linie ușor fredonabilă. Fraza sa curge cu dezinvoltura unei povestiri atrăgătoare, evocând sugestiv întâmplările, dar nepropunându-și să dezvăluie sensuri mai generale ale acestora. Spre deosebire de Stravinski, Enescu se hazardează a cerceta misteriosul interior al labirintului filozofic. Muzica sa nu este transparentă ci stufoasă ca o pădure prin ale cărei desigururi nu-ți poți face drum decât desfăcând lianele ce se împletesc; ea nu curge cu ușurință ci pare a se naște dintr-o dureroasă tensiune lăuntrică, din efortul chinuitor de a găsi accentele cele mai adecvate acestei tensiuni; limbajul ei nu ți se profilează sub forma unor melodii agreabile și ușor de reținut ci îți apare ca o imensă nebuloasă, un amestec straniu de motive convulsive, freamăt orchestral, explozii armonice peste care se

așterne, sporind misterul, vălul diafan al câtorva imagini de o celestă suavitate.

Interzicându-și să sondeze adâncurile tainice ale gândirii, muzica lui Stravinski dobândește virtutea imediatei accesibilități. Ea poate fi asimilată fără efort, ba chiar în modul cel mai agreabil, încă de la prima ei audiție. Ca orice adevăr profund, muzica lui Enescu trebuie cucerită cu prețul unei anumite încordări interioare. Înțelegerea ei presupune din partea ascultătorului un considerabil efort, răsplătit însă cu prisosință de acel răscolitor catharsis la care ne duce familiarizarea treptată cu limbajul operei.

Da, muzica lui Enescu este mai dificil accesibilă decât muzica lui Stravinski, dar nici un ascultător, oricât de neavizat ar fi el, nu are sentimentul că se află în fața unei opere ermetice. Există parcă în această muzică un fascinant magnet care te atrage irezistibil în ciuda aparenței atît de enigmatice frazei muzicale enesciene. Mai mult chiar : însuși faptul că nu totul îți apare clar, te îmbie să revii la sonoritățile ei cu sentimentul că nu vei putea găsi liniște pînă nu vei desluși taina acestei vrăji muzicale. Muzica lui Stravinski își dăruie de la bun început semnificațiile ascultătorului, nu obligă la efort dar totodată ea nu oferă nici mirajul unor adevăruri superioare, capabile să ademenească mintea însetată de cunoaștere și perfecțiune.

Accesibilitatea muzicii sale, Stravinski a realizat-o folosind pe o scară largă locuri comune ale gândirii muzicale (cum este aria Jocastei, înrudită prin retorismul ei cu nenumărate arii ale eroinelor lui Verdi), bineînțeles impregnate de pigmentul originalității sale armonice, orchestrale. Este ca și cum un gânditor de geniu, de la care oamenii așteaptă revelații, li se adresează acestora formulînd într-o manieră interesantă adevăruri larg cunoscute. Hotărît să aducă oamenilor un mesaj de o forță zguduitoare, Enescu nu a făcut nici un fel de compromisuri cu nici un fel de truisme ale exprimării

muzicale. Pas cu pas, gândul său muzical este formulat cu tensiunea pe care o necesită extragerea lui din subteranele conștiinței.

Oedip-ul stravinskian este, prin excelență, evocator, *Oedip-ul* enescian este prin excelență filozofic.

Primul interesează, celălalt tulbură.



În concepția lui Stravinski, *Oedip* apare la început foarte sigur pe sine, crezând în capacitatea infailibilă de pătrundere a spiritului său. *Ego clarissimus Oedipus*, rostește el ou o semeție nu departe de infatuare. Interogându-l pe Thiresias el respinge cu aroganță revelațiile bătrînului : nu este în stare să admită că altcineva decît el poate descoperi adevărul și mai ales că acest adevăr i-ar putea fi defavorabil lui. Este un gen de *Oedip* care nu are puterea de a urmări adevărul, indiferent de calamitățile pe care și le-ar putea atrage prin descoperirea lui. Din momentul cînd întrezărește posibilitatea acestor calamități, orgoliul agresiv începe să se clatine, transformîndu-se în teamă. *Oedip* se pierde. Glasul său energic face loc intonațiilor tînguitoare. Îngrămădirea precipitată a argumentelor demascatoare îl copleșește. Cînd, în sfîrșit formidabilul adevăr iese pe deplin la lumină, el nu mai găsește în sine puterea decît să rostească cu glas stins *Lux facta est* — un motiv extatic de 4 sunete coborîtoare. Relevanța supremă are aici un caracter instantaneu și contemplativ. *Oedip-ul* stravinskian nu cunoaște zbuciumul căutării adevărului.

Alta este curba evolutivă a eroului enescian. El începe prin a fi torturat de întrebări mistuitoare. Imposibilitatea de a le da un răspuns îi sfîșie sufletul ; se simte o jucărie în mîna unor forțe invizibile, dar aceasta nu-l împiedică să-și mobilizeze toate resursele de eroism pentru a cuceri adevărul urmărit. Drumul este baricadat de obstacole, care de care mai înfricoșătoare, iar ele nu

numai că nu-l timorează, dar îi oțolesc sufletul. O căutare atât de dramatică a adevărului nu se poate încheia decât prin descoperirea explozivă a acestuia. În clipa supremă el rostește cu o voce de tunet cuvintele înspăimântătoare : „O soare, vezi ochii mei pentru ultima dată”, iar în orchestră se aude o explozie pentru a cărei maximă potențare artistică, autorul n-a pregetat să folosească focul de revolver. Oedip a avut curajul să descopere până la capăt adevărul și să-l rostească în auzul mulțimii, deși își dădea seama că îi va fi fatal. Liniștea la care va ajunge el în finalul operei nu are nimic din prostrația și stupefacția Oedip-ului stravinskian, zdrobit de soartă : este liniștea înțeleptului și eroului care, printr-o titanică încordare spirituală, a învins destinul, suferința, răutatea oamenilor.

Evoluția Oedip-ului stravinskian este o continuă de-gringoladă de pe înălțimile iluzorii ale certitudinii infatuate în abisul mizerei neputințe. Oedip-ul enescian parcurge un drum invers : el urcă din greu această Golgotă a cunoașterii pe ale cărei povârnișuri se cațără sîngerînd, dar o dată ajuns pe vîrf, în fața lui se deschid orizonturi infinite și senine.

Deși, poate, Stravinski n-a urmărit cu premeditare sensuri psihologice, din evocarea lui se desprinde totuși imaginea unui Oedip slab, căruia îi sînt străine chinurile și eroismul cunoașterii, zguduirea marilor revelații. Oedip-ul enescian respiră de la prima la ultima pagină încredere în puterea pe care o are omul, această „firavă trestie gînditoare”, de a se ridica deasupra forțelor oarbe ale naturii prin încordarea bărbătească a spiritului său.



Există în Oedip-ul lui Stravinski o seamă de momente impresionante, ca acelea legate de exprimarea mîniei sau consternării eroului, dar în asemenea împrejurări autorul încredințează expresia nu muzicii ci declamației vorbite.

Sînt și momente muzicale impresionante, ca de pildă prezența gravă a corului, sau acea creștere în valuri a orchestrei cînd se anunță moartea Jocastei, dar tensiunea care le face să se impună este o tensiune glacială (dacă ne putem exprima astfel). Ele pun stăpînire pe noi nu atît prin omenescul, cît prin sumbra lor grandoare. Ascultătorul nu are nici o clipă senzația că muzica ar fi rîșnit din sufletul artistului contopit cu eroul său. Stravinski pare detașat de peripețiile și suferințele lui Oedip, el este doar un povestitor obiectiv, ceea ce reiese nu numai din caracterul constructiv și cerebral al muzicii, dar și din prezența crainicului care amintește mersul dramei. El o face să se perinde prin fața noastră ca pe ceva foarte îndepărtat, aparținînd unei lumi pe care o contemplă de la mare distanță. Întîmplările urmărite și evocate nasc, ce-i drept, unele vibrații în sufletul compozitorului, dar niciodată ele nu ajung la acea intensitate care să-l smulgă contemplației și să-l atragă în mijlocul vîltoarei, să-l facă a se simți frate de suferință cu eroii săi, să descopere în sufletul lor năzuinți asemănătoare sau comune cu propriile sale năzuinți. Din muzica stravinskiană se desprinde o rece obiectivitate și, oricît ar părea de paradoxal, ea impresionează, poate, tocmai prin acest refuz al participării lirice. Stravinski dovedește că muzica poate fascina pe ascultător și atunci cînd este concepută ca o impunătoare construcție arhitectonică. Recunoaștem în acest fel de a gîndi muzica un ecou al crezului său că „prin însăși esența ei, muzica nu poate exprima nimic : sentiment, dispoziție, stare sufletească” și că „a compune, înseamnă a pune în ordine un anumit număr de sunete după anumite raporturi intervalice”. Viziunea teoreticianului este desigur mult mai strîmtă, mai unilaterală decît a compozitorului, care, cu toată obiectivitatea sa, nu poate să nu sugereze o atmosferă emoțională — elevație, așteptare, presimțire, resemnare. Cu toate acestea, influența concepției asupra practicii componistice se resimte într-o măsură considerabilă.

Alta este perspectiva din care înțelege Enescu tragedia lui Oedip. Nu concepția obiectivă, ci concepția lirică despre muzică este cea care-l atrage. Dacă pentru Stravinski a compune înseamnă a instaura o ordine arhitecturală în nebuloasa inspirației, pentru Enescu a compune înseamnă a se revărsa cu generozitate, a participa cu toată ființa afectivă la dramele eroilor săi. Opera sa el și-o va intitula tragedie lirică. Nu se sfiește a afișa caracterul ei profund autobiografic : în erou a pus ceva din propriile-i aspirații și suferințe. „*Oedip* este opera vieții mele”, spune el. Această concepție despre muzică este evidentă încă de la prima reacție a compozitorului în momentul când i s-au relevat marile potențe muzicale ale acestui subiect : „un subiect ca acela nu-l alegi tu : te alege el, sare asupra ta, te înșfacă, nu-ți mai dă drumul. Nu scapi decît cu stiloul în mînă în fața hîrtiei cu portative”. Lui Enescu nu-i este în fire să contemple de la distanță, să se complacă în situația comodă și epică a comentatorului obiectiv : tragedia oedipiană îl atrage în infernala sa vîltoare. Simțind alături de eroul său imensitatea fără sfîrșit a suferinței, el nu a putut să nu dea acestui sentiment o expresie liberă de orice fel de canoane formale. De-a lungul a trei acte, compozitorul realizează o uluitoare gradație emoțională, începînd cu tresăririle misterioase și rău prevestitoare din prolog, trecînd prin cutremurătorul dialog între Oedip și Sfinx (moment care, în timpul compunerii lui, i-a dat lui Enescu senzația că înnebunește) și culminînd cu acea incomensurabilă dezlănțuire de disperare din tînguirea care încheie cel de-al treilea act. Desigur că această gradație emoțională era cea care-l făcuse pe Honnegger să aprecieze muzica la Oedip ca fiind de „o forță dramatică pur și simplu formidabilă”. Și după această culminare, după această involburare furtunoasă — liniștea care permite apelor să se așeze și să-și reia cursul lor molcom. *Oedip* de Enescu dă impresia unui fluviu ale cărui ape cresc în continuu, se transformă la un mo-

ment dat într-o vijelioasă cascadă, pentru ca apoi să se potolească înaintînd cu un calm majestuos. Și muzica enesciană degajează monumentalitate, dar este o monumentalitate umanizată. Nu grandoea construcției ne impresionează la el, ci grandoea trăirilor și pasiunilor care-și clădesc singure parcă un uriaș edificiu sonor.

Strălucit inginer al sunetelor, Stravinski te încîntă și te uimește prin ingeniozitatea, transparența și armonia construcțiilor sale. Poet și gînditor mai presus de orice, Enescu îți răscolește simțirea, te obligă să meditezi cu gravitate asupra sensului vieții, îți întărește moralul.

Stravinski nu-și propune să intervină în viața sufletească a ascultătorilor săi, să le îmbogățească spiritualitatea, să le ofere un model etic. Oarecum indiferent față de problemele morale ale artei, el face din construcția sonoră alfa și omega procesului său de creație: „Muzica mea nu exprimă nimic care ar putea fi suspectat de realism“.

La un pol opus, Enescu visează să aducă oamenilor un mesaj consolator și încurajator. Nu atît solemnitățile antică a atmosferei îl interesează, cît posibilitatea ca măreția sufletească a eroului său să ajute oamenilor a trece cu aceeași demnitate prin încercările grele ale vieții. „Și dacă unele accente pe care i le-am împrumutat au mișcat unele persoane, aceasta se datorește, cred, faptului că au recunoscut în jeluirea sa un ecou frățesc.“



Văzînd în tragedia lui Oedip un mit pierdut în depărtarea timpului și urmărind cu precădere echilibrul construcției muzicale, Stravinski va aborda modakitatea de exprimare proprie unei etape vechi a dezvoltării limbajului muzical. În mod deosebit îl atrage gîndirea muzicală a secolului al XVIII-lea, secolul clasicismului, cu preocuparea predilectă pentru armonia formei, cu refuzul său caracteristic de a da expresie manifestărilor

violente ale sentimentelor, contrastelor puternice, cu distincția aristocrată și gravă a gesturilor sale. Muzica lui Stravinski este un prototip al tendințelor neoclasice. Prin înrudirea — ce-i drept, mai mult pe plan formal — cu stilul pasiunilor lui Bach, *Oedip-ul* stravinskian capătă o alură de sobră măreție.

Neoclasicismul este unul din cauzele excepționalei accesibilități proprii muzicii lui Stravinski: aduce în-tonații devenite de mult familiare publicului larg. În timp însă ce la Bach acesta era un mod spontan de exprimare (și de aceea profund emoționant, chiar dacă sentimentele erau reținut exprimate), echilibrul și obiectivitatea neoclasică a lui Stravinski, în contrast cu sensibilitatea tumultuoasă a epocii noastre, creează o impresie de artificialitate.

Stravinski este desigur departe de a fi un epigon și nu mai considerăm necesar a demonstra aici originalitatea cu totul excepțională a gândirii sale, dar felul în care concepe el contemporaneitatea modului de exprimare este mai degrabă formal; aluzia la spiritul epocii sale constă doar în pigmentarea tonală și armonică (ceea ce unii numesc „note false”!) a limbajului de esență neoclasică. Ele se referă mai mult la o tehnică compo-nistică contemporană decât la o sensibilitate muzicală contemporană. Această altoire a unor elemente moderne pe un fond neoclasic accentuează impresia de artificialitate a construcției.

Și Enescu a tins spre acea puritate a liniilor atât de caracteristică clasicismului muzical. „Visez la o muzică asemănătoare priveliștei insulelor din mările grecești... aș vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică *esențială*, încă și mai sobră decât aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe”. Dar acest ideal Enescu se străduia să-l realizeze nu întorcându-se la trecut, ci selecționând, filtrând și purificând ceea ce deja exista. Înțelegând tragedia și eroismul lui Oedip ca pe un mesaj „frățesc”, el s-a străduit să-l exprime într-un

fel cît mai profund legat de mentalitatea muzicală a secolului nostru. Nu despre abordarea unei anumite tehnici era vorba, ci despre redarea unui anumit fel de a gândi și simți viața. Este felul de a gândi și simți care urmează după romantism, postromantism, impresionism și expresionism — etape care au marcat tot atîtea trepte în evoluția conștiinței muzicale europene. Omul contemporan și le-a integrat și, integrate, ele au lărgit, au făcut mai complex, au dinamizat și dramatizat modul de percepere muzicală a realității. A evita așadar folosirea limbajului contemporan în ceea ce are mai profund, mai caracteristic, înseamnă a nu reflecta cu fidelitate sensibilitatea oamenilor acestei epoci — ceea ce se întîmplă într-o bună măsură în *Oedip*-ul stravinskian. Enescu nu s-a simțit atras de acest drum, cu toate că în cîntecele pe versuri de Marot, *Suita pentru pian în re major* sau *Suita a II-a pentru orchestră*, făcuse și el experiențe cu caracter neoclasic. Cu *Oedip* a fost însă altceva. „*Oedip*, spune el, este un personaj al tuturor timpurilor, universal, și există deci posibilitatea de a-i traduce drama într-un grai modern. De aceea nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru el cuceririle muzicii contemporane, nici chiar să anticipez uneori, întrebuintînd în pasaje declamate — pe jumătate cîntate, pe jumătate vorbite — sfertul de ton care redă în chip minunat anumite efecte speciale.“ Toate acestea fac ca *Oedip* al său, deși purtînd vestminte antice, să ne apară nu ca obiect al unei reconstituiri istorice, sau al unei evocări epice, ci ca un frate de frămîntări și suferință al lui Wozzeck, al eroului simfoniilor lui Honegger și Șostakovici, al muzicii lui Bartók și Prokofiev. Modalitatea aceasta de exprimare — aspră, violentă și abruptă — nu este de natură să asigure operei enesciene acea îmbietoare limpezime pe care o remarcăm la muzica lui Stravinski, dar în schimb o simțim mult mai apropiată de viața noastră sufletească, atît de contradictorie, atît de furtunoasă. Simplitatea și esențialitatea

liniilor sale nu se dezvăluie dintru început ascultătorului — cum este cazul muzicii lui Stravinski, dar forța vulcanică a sentimentului pune o stăpânire despotică pe noi, deoarece, cu toată aparența sa complicată, simțim că în această muzică se ascunde un răscolitor „ecou frățesc”. De pe această poziție realizează Enescu acea seninătate de esență clasică spre care el năzuia nu mai puțin decât Stravinski. „Mi-am propus — spunea el — să urmăresc întreaga viață a eroului, pornind de la voia bună și trecând prin groază numai pentru a ajunge la seninătate.” Actul al IV-lea al operei este actul sublimei consolări și al speranțelor luminoase, soarele după furtună, imnul închinat măreției omului. Din acest unghi privit, idealul clasic al armoniei și seninătății apare mult mai convingător, el nu mai are nimic artificial, ci exprimă aspirația firească spre echilibru a omului contemporan, bîntuit de furtuni pe care nu le-au cunoscut strămoșii săi.



Dacă limbajul pe care-l vorbește *Oedip*-ul stravinskian poate fi cît de cît situat în timp, apartenența sa geografică este cu totul enigmatică. Intonațiile sale au un caracter neutral, sînt extrase dintr-un fond devenit bun de circulație europeană. Această abstractizare intonațională a eroului era desigur menită, în intenția autorului, să sublinieze universalitatea umană a tragediei lui Oedip.

Enescu aspiră și el să dea eroului său aureola universalității. Nu spune el că Oedip este un personaj universal al tuturor timpurilor? Dar la această universalitate se ridică nu prin negarea naționalului, ci, dimpotrivă, evocînd muzica populară sud-est europeană în care s-au transmis ecouri ale străvechii cîntări eline. Muzica enesciană, mai ales în scenele legate de prezența po-

porului, emană un discret parfum folcloric. Intonațiile colindului, mișcările grațioase de dans amintesc noblețea și armonia spiritului grec. Folosirea sfertului de ton, foarte caracteristică muzicii populare românești, aduce ceva din atmosfera modală a muzicii grecești. Prezența acestui substrat național a fost una din cauzele profundeii impresii stîrnite de *Oedip* peste hotare. Criticul belgian Paul Tinel spunea : „Nici un cuvînt, nici o influență nu răzbate prin ea. Nici o urmă a muzicii antice a grecilor. El a cerut pămîntului său românesc ceea ce a crezut că poate să împrumute de acolo”. Iar compozitorul Jean Absil preciza : „George Enescu, împrumutînd asemenea procedee din folclorul țării sale natale și aplicîndu-le la un subiect ca *Oedip*, a luat o atitudine estetică ce se acordă cu istoria și în același timp este de o îndrăzneală deosebită, prin faptul că a dat un astfel de stil unui teatru liric modern”. Aceste legături pe care le are *Oedip*-ul enescian cu pămîntul natal nu restrîng semnificația umană a eroului, ci o fac mai reală, mai palpabilă. Universalismul său nu este de domeniul abstracțiunii, el are o substanțială carnație concret-națională. Ideea etern umană se desprinde din *Oedip*-ul enescian aidoma copacului ce crește cu atît mai falnic cu cît își împlîntă mai adînc rădăcinile în sol.



Oedip de Stravinski, *Oedip* de Enescu — două creații de seamă ale muzicii contemporane dar și două concepții antagonice despre muzică. Constructivism și umanism, obiectivitate și lirism, echilibru neoclasic și tensiune contemporană, spirit cosmopolit și spirit național — iată pozițiile pe care le reprezintă cele două opere. A dezvălui caracterul contradictoriu al celor două viziuni nu exclude posibilitatea ca unul și același ascultător să

găsească surse de încântare estetică și într-o lucrare și în cealaltă. *Oedip*-ul lui Stravinski răspunde tendinței spiritului uman spre limpezimea construcției, spre armonia formei, cel enesoiian satisface necesitatea de a fi mângâiat și îmbărbătat printr-o puternică zguduire. Primul place, celălalt răscolește.

Acordând fiecărei lucrări ceea ce este al ei, cercetătorul obiectiv își dă seama totodată că numai una din ele izbuște să redea cu profunzime acel patos dramatic al căutării adevărului, propriu tragediei lui *Oedip* și re trăit de atâția oameni înaintați ai epocii noastre.

MOZART ȘI MITUL LUI DON JUAN

Considerat încarnare a neseriozității, Don Juan, ca tip uman, nu e luat mai niciodată în serios. Să vedem ce ar putea ieși dacă, abătându-ne de la această tradiție, vom încerca să-l privim cu anumită gravitate, la care are dreptul măcar în virtutea prezenței sale de secole în viața cotidiană a societății. Să-l luăm, cu alte cuvinte, în serios.

Că a devenit un mit, este indiscutabil. Când i se rostește numele nici chiar erudiții nu se mai gândesc la un autor anume : la Tirso de Molina sau Molière, la Byron sau Pușkin. Cu atât mai mult oamenii de rînd. Toți au în vedere o imagine care plutește de mult în lumea prototipurilor, într-atît s-a întipărit ea în conștiința omenirii ca simbol al iubirii mereu căutătoare și nestatornice. S-a impus ca mit într-un mod chiar mai categoric decît imagini atît de profund simbolice ca Oedip, ca Prometeu, pe care parcă tot le mai raportăm la Sophocle sau la Eschil.

O creație devenită mit, sau înțeleasă ca atare, ține mai mult decât alte producții artistice de lumea esențelor, de ceea ce Platon ar fi numit „idei eterne”. Cele exprimate de ea privesc omul în ce are el fundamental, omul de pretutindeni și dintotdeauna; o adecvată interpretare a mitului presupune de aceea, în mod necesar, abstragerea de aspectele exterioare și anecdotice, concret-istorice și concret-geografice, în vederea descoperirii miezului de filozofică însemnătate universal-umană. Atât e de vastă semnificația unui mit, încât i se pot da interpretări dintre cele mai felurite, chiar profund contradictorii; în această privință el nu se poate compara decât cu muzica, arta prin excelență a sensurilor fără margini, și cred că nu este hazardat să vorbim despre o esență muzicală a mitului (de aceea Wagner vedea în el singura literatură din care se poate inspira compozitorul).

Trăind și conținând tocmai prin latura lui de generalitate, mitul posedă, implicit, calitatea unei inepuizabile tinereți, prin care izbutește să se păstreze mereu actual. El nu se perimează ba, dimpotrivă, are aproape miraculoasa posibilitate de a părea mereu nou și proaspăt. Primindu-și neconținut mentalitatea, omenirea constată că noile ei stări de spirit se pot perfect acomoda cu unele din cele mai străvechi legende; descoperă într-un mit milenar rezonanțe pe care generațiile anterioare nu le sesizaseră și care-l pot face mai apropiat sufletului modern decât multe producții nemijlocit inspirate din contemporaneitate.

Insist asupra caracterului universal-uman și polivalent al mitului, asupra infinitei lui adaptabilități la cerințele istoriei, deoarece eroarea cea mai frecventă în interpretarea miturilor provine din ignorarea acestui specific, din înțelegerea fabulei ad-litteram. În loc de a o privi ca pe un simbol, ca pe o fereastră spre orizonturi fără sfârșit, mulți cititori, spectatori, auditori iau în considerație exclusiv intriga cu implicațiile ei particulare de

timp și spațiu, ceea ce poate avea drept rezultat interpretări eronate, dacă nu hilare. Orice mit poate fi ușor bagatelizat printr-o interpretare exterioară și anecdotică și e greu să găsești mituri pe care mințile mărginite sau înclinate spre o ieftină persiflare să nu le fi trivializat. Nu cred însă ca vreun alt mit să fi avut, din acest punct de vedere, o soartă atât de tristă ca Don Juan, din care mentalitatea superficială a veacului al XX-lea a făcut un seducător de bulevard, privit fie cu ironie binevoitoare, fie cu indignare moralistă.

Fascinația pe care de secole acest mit o exercită asupra scriitorilor ar fi de neexplicat dacă semnificația lui Don Juan s-ar reduce la frivolitate erotică. De la Tirso de Molina și Molière la Richard Strauss și Max Frisch, artiștii s-au îndreptat spre Don Juan tocmai pentru că îl intuiau ca tip abisal (să mai repetăm truismul că o operă artistică nu poate fi vie decât dacă se alimentează din zonele adânci ale psihologiei umane?), ascunzînd frământări cărora niciodată nu li se putea da de capăt și — prin aceasta — de natură să intrige generație după generație. Cred însă că, din toată literatura donjuanistică, nici o lucrare nu merge atât de departe cu sondajul psihologic și cu întrezărirea laturilor ce vor interesa generațiile viitoare ca opera lui Mozart. Nu poți să nu cazi pe gânduri descoperind că meditațiile care l-au condus pe Kierkegaard spre filozofia neliniștii existențiale se întemeiază într-o măsură pe analiza făcută de el (și rămasă celebră) Don Juan-ului mozartian. Dacă în 1843 Mozart și Don Juan-ul său îi păreau lui Kierkegaard de o arzătoare și inedită actualitate filozofică, putem spune că astăzi compozitorul și opera lui sînt cel puțin tot atât de actuali pe cît s-au dovedit a fi ideile filozofului danez. Aș îndrăzni chiar să spun că, deși mai distanțat de noi în timp, compozitorul este de o și mai puternică actualitate decât filozoful: din Kierkegaard derivă doar un curent (e drept, impunător) al gândirii contemporane, pe Mozart și-l revendică și îl venerază

întreaga omenire gînditoare. Ceea ce înseamnă că, anticipînd vizionar motive ale filozofiei existențialiste, Don Juan-ul mozartian le depășește și conturează o viziune în care oamenii se pot recunoaște independent de convingerile lor intelectuale.

Această asociere a numelui lui Mozart cu o gîndire axată pe ideile de neliniște, păcat, moarte, poate părea arbitrară celor care văd în muzica lui Mozart o expresie a seninătății cerești. Nu este o forțare a notei să extinzi dramaticele preocupări spirituale ale secolului al XX-lea asupra celui ce a scris *Răpirea din serai* și *Flautul fermecat*, aceste cîntece de voieșie și încredere? Întrebare la care m-aș grăbi să răspund tot cu o întrebare: nu ar fi o dovadă de infatuare din partea noastră să considerăm că deținem monopolul și înfrîntarea preocupărilor grave, refuzînd strămoșilor îndepărtați dreptul (și cinstea, aș zice eu) marilor neliniști ale cugetului frecventat de spectrul morții? Nu, aceste preocupări nu sînt descoperirea secolului al XX-lea (acum, poate, n-au făcut decît să capete o înfățișare spectaculos panicardă, neegalînd însă Apocalipsa...), ele au existat dintotdeauna în spiritele lucide și frămîntate, sau cel puțin de cînd au fost scrise *Eclesiastul*, *Cartea lui Iov* și *Psalmii* lui David; iar cînd Kierkegaard descoperea în Don Juan-ul lui Mozart motive apropiate inimii sale, el nu denatura mesajul mozartian ci sublinia (poate doar prea unilateral) permanența istorică a unor neliniști ale conștiinței, prezente chiar acolo unde aparența este dintre cele mai olimpice, mai netulburate. Și Kierkegaard încă nu cunoștea corespondența lui Mozart, din care compozitorul apare altfel decît cei mai mulți și l-au reprezentat: mereu urmărit de gîndul morții, cu care — desigur, după îndelungi lupte interioare — ajunsese să trăiască într-o consolatoare armonie. Bineînțeles, Mozart n-a fost un angoasat, el reușind să domine obsesiile funebre și să se înalțe în

zona resemnării luminoase ; dar pe de altă parte, omul care, pe patul morții, spunea că munca la *Requiem* este singurul mod în care poate protesta împotriva nedreptății destinului, un asemenea om n-avea și nu are nimic comun cu imaginea privityhetorii geniale, acreditată de manualele de istoria muzicii. Cu faptul că a compus „Răpirea” și „Flautul” nu se poate argumenta absența întrebărilor grave la Mozart ; ar fi suficient să amintim de existența lui *Don Juan*, pentru ca, prin prisma lui, înseși „Răpirea” și „Flautul” să ne apară într-o nouă lumină, ca exclamații jubilatatoare ale unui suflet care, cu supraomenesec efort, se smulge din infernul existenței. Wagner avea toată dreptatea să facă din *Don Juan*-ul lui Mozart partitura sa de căpătâi : compozitorul se arăta aici mai problematic, mai paradoxal, mai straniu, mai reflexiv, mai vizionar decât oriunde. Deși dezisă de principiile clasicismului mentalitatea romantică, postromantică, expresionistă n-a încetat să-l iubească pe Mozart, simțind în opera acestuia, ascunse, problemele umane pe care avea să le scoată violent în prim-plan evoluția modernă a societății. Odată, Gershwin i-a spus lui Schönberg că intenționează să scrie ceva ușor și simplu, *à la* Mozart, la care Schönberg a răspuns că muzica lui Mozart e lucrul cel mai dificil și mai complex care se poate imagina, numai aparența fiind aceea a facilității. Adâncimea creației mozartiene este aceea a lacurilor transparente de munte, pe cât de îmbietoare pe atât de primejdioase.

A continua, după toate acestea, să vezi în *Don Juan* un aventurier erotic fără scrupule și mai ales să-l condamni ca pe un păcătos înrăit, înseamnă să te situezi la nivelul intelectual al unei predici duminicale dintr-o parohie rurală. Ca să invoc un caz ceva mai clarificat, gândiți-vă ce aberant ar fi să vedem în *Oedip* doar pe făptașul unui parricid și unui incest, care-i atrag oprobriul public și exilul ca singură cale de izbăvire. *Mutatis mutandis*, la fel de aberant mi se pare

să vezi în înghițirea lui Don Juan de către infern pedeapsa meritată de el pentru o viață desfrînată. E drept că Mozart își subintitulează opera *Desfrînatul pedepsit*, dar sînt în dramaturgia ei muzicală — cum vom vedea — destule semne ale ironiei și autoironiei compozitorului pentru ca să nu intuim în acest subtitlu un anumit subtext. Eroul capătă o pedeapsă, dar această pedeapsă este meritată numai din punctul de vedere al mentalității comune, ipocrite sau bigote, care nu poate să dea alt sens nestatorniciei lui Don Juan decît pe acela al destrăbălării. Dar așa cum paricidul și incestul lui Oedip sînt doar simboluri ale înfruntării omului cu destinul, încăpățînarea lui Don Juan de a nu se înhăma la carul fidelității conjugale simbolizează o aspirație mult mai generală și mai profundă: imposibilitatea funciară a eroului de a purta cătușe spirituale, libertatea oferindu-i singurul aer pe care-l poate respira. Mozart și libretistul său Da Ponte subliniază aproape ostentativ această latură în scena balului, cînd ansamblurile sînt dominate de acel *Viva la libertà!* pe care Don Juan îl rostește cu frenezie aproape disperată (accent pe care-l sesizezi mai ales cînd ești avertizat că toată această scenă a balului se desfășoară sub semnul sinistru al urmăririi lui Don Juan de către dușmanii săi, a căror lovitură răzbunătoare el o așteaptă). Fuga aceasta din femeie în femeie exprimă așadar metaforic refuzul de a se înșuruba într-o existență de burghez onorabil, pentru că respectă ipocritele convenții ale comediei sociale. Societatea îl condamnă nu pentru că este desfrînat (pe cîți nu-i tolerează ea, făcîndu-se că nu-i recunoaște îndărătul măștii pe care au avut prudența să și-o pună pe față?), ci pentru că, prin franchisea acțiunilor sale, arată că nu vrea să joace jocul îndeobște acceptat — exact ce se întîmplă cu Meursault, din *Străinul* lui Camus, unde condamnarea la moarte a eroului are ca principală justificare morală faptul că acesta nu fusese văzut plîngînd la înmormîntarea mamei sale: monstruozitatea sa nu

mai trebuia suplimentar dovedită. Dona Elvira își face datoria și-l previne: termină cu acest stil de viață, bagă-ți mințile în cap! (Ea, săraca, speriată de toate cele ce se petreceau, se și hotărîse să intre la mînăstire). Bineînțeles că Don Juan nici nu vrea să discute și o expediază: recomandările erau sub nivelul lui, iar felul său de a trăi era mult deasupra puterii de înțelegere a Doinei Elvira. Cînd apare la oină, Comandorul îi face recomandări asemănătoare: cumînțește-te, pocăiește-te! — rostite însă cu tonul solemn și rigid al legiuitorului (de aceea apare el ca statuie: personifică asprimea neîndurătoare a legii). Don Juan preferă însă moartea — unei cumînțiri și pocăinți care, asigurîndu-i o existență calmă, ba chiar stimată, l-ar fi înjosit în proprii săi ochi, căci l-ar fi obligat să pună, cu mediocră resemnare, cătușele ipocriziei, filistinismului, supușeniei. Celor care-l condamnă pe Don Juan pentru această perseverență în nestatornicia lui, un Don Juan cumînțit și pocăit le-ar părea de cîteva ori mai odios decît eroul neînduplecat pe care-l înghit flăcările iadului. Ar arăta jalnic, ca Albatrosul lui Baudelaire împiedicat de marinari să se avînte spre tării și constrîns să se miște stîngaci pe punte, printre cei care nu pot să zboare. Don Juan-ul mozartian este întruchiparea masculină a ideii și setei de libertate, așa cum Carmen a lui Bizet (în care doar sectanții mai pot vedea o prostituată) simbolizează această aspirație pe plan feminin.

Avem totodată a face cu un mare nefericit. Este trivial să-ți închipui că Don Juan schimbă femeile una după alta dintr-o înclinare cvasi-patologică spre prostituție. Sursa nestatorniciei sale e profunda insatisfacție pe care i-o lasă fiecare nou atașament. Fire blestemată (și, în această privință, se poate urmări un masiv filon donjuanesc la eroii lui Camil Petrescu), el tinde mereu spre absolut, spre totalitate, și e sortit să-și vadă mereu

contrariată această aspirație, căci o fire omenească nu poate oferi decât relativități și parțialități — acesta fiind probabil tocmai semnul distinctiv al măsurii umane. Nu vreau să spun că Don Juan este un supraom printre oameni, ci numai că el întruchipează cu puritate de prototip năzuința omului de a-și depăși condiția, năzuință care nu-i este mai puțin tipică decât limitele. Însurtașul după absolut face măreția dar și nefericirea omului, căci niciodată nu-i este dat să găsească acea miraculoasă băutură care s-o potolească definitiv. De aici tristul său destin de „olandez rătăcitor“, sortit să umble la nesfârșit pe mări și oceane pînă va găsi ființa capabilă să i se jertfească în numele iubirii (și e mai mult ca sigur că, scriindu-și opera, Wagner a avut în minte — era de altfel obsesia tinereții sale! — *Don Juan*-ul mozartian). Ceea ce Faust-ul lui Goethe semnifică pe planul cunoașterii, Don Juan, fratele său bun, simbolizează pe planul trăirii emoționale. Aceeași insatisfacție a neputinței de a cuprinde totul, de a stăpîni esențele, de a imobiliza devenirea. Cu toată aureola care-l înconjoară pe Faust, mi-aș permite să spun că acestuia-i sînt proprii slăbiciuni pe care Don Juan nu le cunoaște: e gata să se sinucidă iar apoi se îmbată cu mirajul Margaretei. Să vedem cum se comportă în această privință Don Juan și să începem cu al doilea aspect, acela al iluzionării sentimentale. *Carpe diem*, pare să fie deviza eroului mozartian care, ceva mai înțelept, cunoaște destinul efemer al marilor visuri și nu se lasă furat de ele; felul „operativ“ și aparent cinic în care gustă femeia exprimă nu mentalitate ușuratică de „joueur“ ci resemnare și luciditate. Pentru a săpa și mai adînc în această atitudine, să încercăm a reconsidera întreaga comportare a eroului în lumina sfîrșitului său tragic. Faptul că el merge de bună voie spre catastrofa anunțată de Comandor este indiciul neechivoc al unei stări de spirit care numai fericire nu s-ar putea

numi. Acumulate, insatisfacție după insatisfacție trebuie să-i fi creat un teribil dezgust și o indiferență față de viață care i-ar deveni insuportabile dacă nu le-ar îneca măcar pentru câteva ore în paharul unei noi și trecătoare iubiri. Dar după aceste câteva ore de uitare, insatisfacția își ridică iarăși capul, ceroul vicios strângându-se amenințător în jurul eroului. Spre deosebire de Faust, împins la disperare de impasul cunoașterii, Don Juan nu se lasă niciodată invadat de marasmul sufletesc, ci îl domină imperial, nepermițând nimănui să-i bănuiască drama: este pentru toți reprezentantul cel mai odios al insensibilității, al hedonismului egoist. Și poate nici spectatorul cel mai avizat nu i-o bănuiește (chiar și Beethoven respingea ca... imoral acest subiect) pînă cînd încearcă să explice nepăsarea eroului în fața morții. Nerecurgînd la paharul cu otravă (îl preferă pe acela al iubirii!) și nici la vreun alt mijloc de sinucidere, Don Juan nu-și dorește moartea mai puțin decît Faust; urmărindu-l ca o umbră, dorul său de moarte este poate chiar mai adînc, și în orice caz iremediabil, făcînd din erou un căutător frenetic al împlinirii care să-i fie în sfîrșit fatală — de aici un dispreț față de primejdii care frizează stingerea instinctului de conservare. Evoluția istorică a prototipului — căci Don Juan renaște neconținut pentru a-și reînnoi tragică experiență — ne ajută să-i citim mai adînc în suflet, descoperind resorturi pe care nici marele Beethoven (stăpînit de altfel și de unele obsesii puritane) nu le întrezărea.

Vă amintiți acea magistrală creație a lui Pasolini care este filmul „Accattone”? Reconstituiți felul cum trăiește și moare eroul și veți înțelege mai bine ce se ascunde în spatele frivolei aparențe a lui Don Juan. Căci Accattone este și el un Don Juan: toată lumea îl știe ca seducător, ușuratic, vîntură-lume și îl condamnă ca atare, dar numai el știe cîtă scîrbă de viață masca această înfățișare. Acea scîrbă care-l determina să întreprindă mereu salturi mortale în apă — doar, doar va rămîne

odată acolo ; acea scîrbă care-i aduce pe buze, în clipele din urmă, cînd zace strivit pe caldarîm, cuvintele de uşurare : „Acum e bine !...” De abia după acest desnodămînt, publicul (mai ales cel moralist) începe a se gîndi că totuşi Accattone era şi el un suflet, şi încă foarte chinuit de viaţă, şi că merita poate mai de grabă compasiune decît condamnare. Îţi dai seama că nici vorbă aici de personaj frivol ; Accattone este, dimpotrivă, un perfect erou tragic, căci tot ceea ce întreprinde el poartă amprenta dorinţei şi necesităţii de a o termina cu această viaţă, căreia un fatum neîndurător îl împiedică să i se adapteze. Fărădelegea comisă de un asemenea personaj (furt, crimă etc.) nu este decît un sui-generis ajutor pe care i-l dă destinul pentru a putea ancora la ţărmul unde se va încheia dureroasa sa peregrinare — ţărmul nefiinţei. Un spectator mai sensibil şi mai perspicace al filmului îşi poate da seama de acest lucru de la bun început cînd, chiar cu imaginea genericului, regizorul aduce ca permanent însoţitor al evenimentelor nu o oarecare muzică de film, ci ceea ce este mai grandios în muzica tuturor timpurilor : *Patimile după Matei* de Bach. Muzica era menită aşadar să dezvăluie de timpuriu sensul grav al unor aparenţe frivole, sens pe care doar moartea avea să-l scoată la suprafaţă cu absolută limpezime. Am făcut această digresiune presupunînd că, în atmosfera ei, se poate sesiza mai uşor măreţia tragică a eroului mozartian. Pe întreaga existenţă a acestuia se proiectează umbra morţii. Un fatum pare să i-o impună încă de la început, obligîndu-l să săvîrşească o crimă pe care n-o dorise (uciderea Comandorului), aşa cum Oedip era împins, contra voinţei sale, să-şi omoare tatăl. Culpabilitate care, deşi involuntară, se cere răscumpărată şi face iminent desnodămîntul funest. Presentimentul lui străbate întreaga operă prin fulgerele rău prevestitoare pe care le dezvăluie, chiar în plin cer senin, furia urmăritorilor. Din acest punct de vedere, scena balului cu tot celebrul

și galantul său menuet (sau poate tocmai de aceea) e de-a dreptul sinistru : incontestabil că de aici s-a inspirat Ceaikovski (un adorator al lui Mozart) când și-a conceput scena balului din *Dama de pică* sub semnul amenințărilor grotesc-lugubre care licăresc halucinant pentru Gherman în forfota măștilor. Poate cineva crede că un spirit atât de realist și neiluzionat ca Don Juan nu realiza întreaga gravitate a situației ? Toată dezinvoltura felului său de a sta de vorbă noaptea cu morții în cimitir denotă familiarizare cu ideea sfârșitului ; de altfel această macabră vizită a lui Don Juan nici nu are alt rost în dramaturgia operei : este culminația, materializarea necchivocă a unui sentiment pe care eroul îl purta de mult în el, este ca și cum i-ar atrage nerăbdător atenția morții că întârzie să vină. Indiscutabil : oricât l-ai detesta pe Don Juan pentru ceea ce Beethoven numea „imoralitatea” sa, nu poți să nu-l admiri măcar pentru atitudinea sa mândră și senină în fața morții. Și altfel îți vor apare toate jubیلările lui triumfătoare când te vei gândi că ele aparțineau unui om care se știa condamnat : ele exprimă victoria vieții și forțelor afirmative din om peste depresiune și desnădejde. Don Juan cântă mereu în virtutea aceleiași formidabile vitalități sufletești care-i dădeau lui Mozart putere să opună tragice sale condiții (boală, mizerie, singurătate, certitudinea sfârșitului timpuriu) voioșia *Răpirii din serai* sau a *Flautului fermecat*. Este într-adevăr aici ceva din experiența sufletească a lui Mozart însuși. Acel Mozart care scria că nu se culcă în nici o seară fără a se gândi că a doua zi ar putea să nu mai existe, acel Mozart care spunea că gândul morții i-a devenit un prieten permanent și consolator (desigur, nu pentru că viața i s-ar fi părut prea frumoasă). Și, în sfârșit, deznodământul operei : nu este el cel mai demn de un erou tragic ? Oamenii nu sînt în stare să răpună o asemenea ființă (ce ridicol e Don Ottavio, acest amorez emasculat, în pretențiile lui de justițiar !), pentru ca Don Juan să fie nimicuit trebuie

să intervină Satana însuși, cu flăcările sale atotmistuitoare. Ultimul tablou al operei ne înfățișează veselia următorilor, care debitează banalități, învățate din micul lor catehism, despre chinuirea păcătoșilor în focurile Gheenei: „Astfel pier cei ce-au greșit etc. etc.” Sînt convins că Mozart gîndea altfel: mai bine cu Don Juan în flăcările infernului, decît cu voi, domnilor, în patul călduț cu prișnițele pe burtă și lumînarea la cap! O moarte grandioasă nu este rezervată decît caracterelor grandioase.

Scena penultimă din operă, cînd eroul îl înfruntă cu superb dispreț pe Comandor și acceptă mîndru, fără nici un regret, să moară, mă duce încă o dată cu gîndul la acest Don Juan modern care este Meursault din *Străinul*. Și acesta le apare celor din jur ca un om cu o existență ușuratică iar, pentru incapacitatea sa de a mima sentimentalismul în formele lui general acceptate, este declarat insensibil și cinic. Meursault este însă nu cel care *pare* privitorilor răutăcioși din afară, ci acela care *este* atunci cînd dialoghează în deplină sinceritate cu sine însuși, iar cititorul care-l urmărește în clipele de meditație solitară știe cîtă tristețe și generozitate sălășluiau tainic în inima lui, și în același timp cîtă capacitate de a se revolta împotriva rînduielilor absurde, împotriva violenței și ipocriziei. O împrejurare aparent întîmplătoare, în fond logică, scoate brusc la iveală noblețea ascunsă a acestui caracter: provocarea algerianului care-i iese în cale ca un nou Comandor, trimis de Destin pentru ca eroul să fie *constrîns* să săvîrșească crima (căci, din proprie inițiativă, el nu s-ar fi putut atinge vreodată de un om). Meursault este și el, ca și Don Juan, în legitimă apărare, dar nimeni nu văzuse provocarea, iar cadavrul nu poate confirma circumstanța atenuantă. Iată pentru apărătorii orînduirii ipocrite un excelent prilej și pretext de a se debarasa de cel care, sfidîndu-i cu franchețea sa, le amenință ignobila comoditate, mincinoasa existență. Ju-

decătorii nici nu vor să ia în considerație sursa altruistă a faptei sale : dorința spontană de a-și apăra prietenul atacat. Și nu numai că refuză să considere argumentele care pledează pentru Meursault, dar scormonesc indecent în toată existența lui intimă pentru a descoperi (printr-o monstruoasă răstălmăcire a faptelor) argumente care să justifice un verdict dinainte pus la cale. Ajuns la acest grad, conflictul dintre Meursault și mediu determină radicalizarea eroului, îl face să devină pe deplin conștient de rostul existenței sale ca ființă liber cugetătoare : forței absurde, inumane, neînțelegătoare, exercitate asupra sa, el îi opune, cu sentimentul absolutei superiorități, spiritul lucid, neîncătușat și răzvrătit care face măreția condiției umane. Conflictul este astfel adus la paroxism, iar Meursault va trebui să-și ispășească îndrăzneala de a fi fost el însuși, îndurînd pedeapsa capitală. Judecătorii săi sînt însă nu numai monștruoși, sînt și fățarnici : hotărînd exterminarea fizică, ei mimează grijă pentru sufletul, chipurile, rătăcit al condamnatului și-i trimit pe confesorul care-i ține discursuri consolatoare. Înaintea morții acesta îi vorbește exact în spiritul recomandărilor pe care Comandorul i le făcea în ultimele momente lui Don Juan : pocăiește-te, mîntuiește-ți sufletul ! Culminație a ipocriziei : să fie îndemnat a se pocăi tocmai cel care se putea mîndri cu totala inocență a sentimentelor, cel care dovedise forța de neînfrînt a adevăratei spiritualități. Și bineînțeles că Meursault îi va azvîrli în față același dispreț pe care Don Juan îl aruncă, nici o clipă temător, Comandorului venit la cină. Reîntorcîndu-ne la eroul mozartian, va trebui să adăugăm, pentru întregirea portretului, că el caută întîlnirea cu moartea nu dintr-o înclinare morbidă, ci pentru că intuiește în ea singura cale spre realizarea totală de sine (tot așa cum Tristan și Isolda numai în moarte găsesc încununarea și suprema justificare a existenței, a iubirii lor și, fără îndoială că, dacă n-ar fi fost răpuși, dacă nu și-ar fi

dorit și acceptat cu voluptate sfârșitul, sentimentul care i-a apropiat n-ar mai fi avut pentru posteritate nici un fel de aureolă). Fierbînd tainic în adîncuri, fără poate ca nici eroul să nu aibă deplină conștiință de ele, forța și măreția explodează și se cristalizează granitic atunci cînd Don Juan se află în fine față-n față cu Comandorul „această statuie rece pusă în mișcare pentru a pedepsi sîngele și curajul care au îndrăznit să gîndească” și în care se rezumă „toate puterile Rațiunii eterne, ale ordinii, ale moralei universale, toată grandoarea străină a unui Dumnezeu accesibil mîniei” (Camus, *Mitul lui Sisif*). Iată-l acum devenit pe de-a-ntregul el însuși, splendid în tragica sa neînfricare, eliberat de toate aparențele frivole și rămas ca încarnare pură a bărbăției și demnității, apoteoză strălucitoare a Omului care a putut înfrunta și Cerul și Infernul. În aceste momente cumplite chiar și cei mai moraliști spectatori nu pot să nu-i privească transfigurarea, mai bine zis dezbrăcarea de veșmintele înșelătoare, cu amețeala și extazul cu care ucenicii contemplau, pe muntele Tavor, schimbarea la față (care și ea, de fapt, nu era decît o reliefare subliniată a unei esențe dintotdeauna existente dar inaccesibilă înțelegerii mărginite a apostolilor ; Isus le-a dezvăluit în acele clipe ceea ce ei trebuiau să știe înainte de toate — originea sa nepămînteană — în lumina căreia toate actele sale anterioare căpătau o altă rezonanță). Pășind decis spre moarte, Don Juan pare să spună celor ce-l denigrează : „Iată cine sînt cu adevărat, trebuie să mor pentru ca toate cele făcute de mine să fie înțelese de voi, judecători pripiți, la dimensiunile lor reale, și voi veți fi cei care vă veți pocăi pentru a-mi fi aplicat comuna, meschina voastră măsură !” Să ascultăm cu atenție muzica lui Mozart deși, în această scenă, nu e nevoie de o atenție specială, muzica însăși, impunîndu-se prin vehemența ei beethoveniană. Grația, seninătatea, verva au dispărut pentru a face loc unor accente care-i

prevestesc pe Egmont, pe Coriolan, pe Florestan. O, Beethoven nici nu bănuia că, de fapt, „imoralul“ Don Juan era fratele bun al temerarilor săi eroi.

Există desigur în comportarea lui Don Juan suficiente atitudini care să îndreptățească acuzarea de cinism și în primul rînd ineleganța cu care se descotoleşte de femei cînd vor să-l acapareze. Dar pe de altă parte incontestabila sa noblețe sufletească ne obligă să ne întrebăm dacă el era funciar un cinic sau devenise pe parcurs. Nu-i știm vîrsta, știm doar că ne apare la un moment de zenit al vieții. Să fi fost dintotdeauna așa? Evident, în această privință ipotezele sînt riscante, dar e cu neputință, dacă ești interesat de adevăr, să rezisti tentației de a reconstitui preistoria lui Don Juan seducătorul. La un om de asemenea anvergură cinismul trebuie să fi fost consecința dureroasă a unor dezamăgiri și lovituri care au traumatizat o sensibilitate luminoasă, încrezătoare. E aproape o regulă că cei care fac acte de curaj nebunesc provin dintre marii timizi, pe care viața i-a învățat să se domine și să se „construiască“ din nou. Generozitatea originală a acestui suflet transpare de altminteri, oricît ar părea de paradoxal, și în felul său de a iubi care nu are cîtuși de puțin un caracter egoist, cum pretind detractorii săi. Egoismul se manifestă (contrar felului cum se consideră de obicei) acolo unde pasiunea devine exclusivistă, intolerantă, tiranică : „acea — cum spune Camus — pe care o mare dragoste îi îndepărtează de la orice viață personală se îmbogățesc poate, dar îi sărăcesc în mod cert pe cei pe care dragostea lor i-a ales. O mamă, o femeie pasionată au inevitabil inima nesimțitoare, căci au întors spatele lumii. Un singur sentiment, o singură ființă, un singur chip, dar totul este devorat. O altă dragoste freamătă în Don Juan, o dragoste liberatoare. Ea aduce cu sine toate chipurile lumii, iar fiorul ei vine din faptul că se știe pieritoare... Nu este generoasă decît iubirea care se știe în același

timp trecătoare și unică. Jerba vieții lui Don Juan se încheagă din toate aceste morți și toate aceste renașteri. Acesta este felul său de a da și de a prelungi viața. Las pe alții să judece dacă se poate vorbi de egoism."

Este totuși posibil ca Mozart să-i fi conferit cu premeditare eroului său o asemenea complexitate? În această problemă voi da pentru câteva secunde satisfacție celor dispuși să polemizeze și voi recunoaște că, într-adevăr, este puțin probabil ca Mozart să-l fi gândit pe Don Juan cu toate semnificațiile pe care le-am analizat. Ce importanță are însă asta? Caracteristica operelor de geniu este tocmai aceea că ele spun mai multe decât a intenționat autorul să exprime. Desprinse de cel ce le-a creat, aceste opere își încep o existență și o carieră independentă, revelând, ca un tezaur fără sfârșit, noi și noi bogății spirituale generațiilor care se succed și le contemplă cu sentimentul că *Oedip*, *Faust*, *Hamlet*, *Don Juan* au fost atunci concepute, ca pentru a vorbi despre ele și pentru ele. Și totuși, chiar dacă ar fi să nu luăm în considerație acest destin obiectiv care face ca opera să scoată la iveală semnificații mereu înnoite, Mozart însuși ne oferă suficiente date care să facă interpretarea de mai sus de nu exactă, cel puțin verosimilă. Dezvăluind sensul filozofic al operei, ne-am îndeplinit o datorie față de gânditorul Mozart, în general ignorat de opinia larg răspândită care face din fluiditate, spontaneitate și lejeritate esența creației mozartiene. Am dat atenție nu faptului că Mozart a scris mult (ceea ce alimentează legenda facilității procesului său creator), ci faptului — mai puțin luat în seamă — că el își gândea mult opera: să ne amintim numai tortura la care se plîngea că îl supune conceperea actului al treilea din *Idomeneo*. A scrie o operă însemna pentru Mozart infinit mai mult decât a pune pe muzică textul oferit de un libretist, însemna o filtrare critică a acestui text în vederea sesizării liniilor lui de forță și a eventualelor modificări, și nu odată întâlnim în corespondența lui

ieșiri furioase prilejuite de inconsistența libretelor italiene. N-am de aceea nici o îndoială că, apucându-se de *Don Juan*, în perioada ultimă a vieții (1787), Mozart a făcut-o fascinant atras de marile probleme umane presupuse de subiect și că s-a apropiat de el cu o extremă concentrare a puterii de pătrundere în miezul sufletesc al eroului : dacă lui *Idomeneo* i se dăruise cu atâta ardore, cu atât mai mult îi merita efortul acest *Don Juan* cu care, fără îndoială, simțea și importante înrudirii spirituale.

Și-a păstrat și aici suavitatea, grația, strălucirea, definiții desigur pentru stilul său. Și le-a păstrat nu pentru că acestea ar fi „marca Mozart” (personal de altminteri nici nu ored într-o asemenea „marcă”), ci pentru că subiectul avea o latură erotică ce se cerea caracterizată. Nu le putem însă înțelege în mod just semnificația decât privindu-le în grandiosul context din care fac parte : acel univers patetic care rezultă din confruntarea imaginilor divertisante și a celor tragice — confruntare care încadrează arhitectural opera (arcul alcătuit din uvertura sumbră și deznodământul funest, între care se succed impetuos peripețiile eroului) și răbufnește amenințător aproape în fiecare scenă (unde oricărei dezlănțuiri jubilatatoare îi urmează ecouri rău prevestitoare și orice arie senină apare doar ca un intermezzo în cursa frenetică spre infern). Conflictului acesta un sentiment, surprinzător în acea vreme, al demonicului cu luciri macabre și grotești îi imprimă o acuitate care nu mai aparține esteticii clasice. Unde mai întâlnim pînă la Mozart acele înfricoșătoare hohote de rîs în liniștea funeabră ; spaima comică a acestui alt Sancho Panza care este Leporello, în fața spectrului fatal ; discuția dezinvoltă a lui Don Juan cu statuia mortului, prin care avem senzația că ne aflăm în plin teatru absurd ? Resursele orchestrei sînt mobilizate, ca niciodată pînă acum în operă, pentru a da atmosferei terifiante incandescența pe care numai simfonismul e în

stare s-o sugereze. Dar ceea ce intensifică demonismul operei e mai ales sarcasmul de care e pătrunsă de la un cap la celălalt. Cu excepția lui Don Juan, toate personajele sînt luate de Mozart „peste picior” : Dona Elvira, în isterica-i furie, aleargă tot timpul ca o apucată ; Dona Anna joacă dubla comedie a răzbunării filiale și fidelității față de Don Ottavio, cînd în realitate ea vrea să se răzbune pe seducătorul care a abandonat-o și pe care l-ar prefera oricînd molaticului Don Ottavio — căci ce e acesta, cu toate pretențiile sale eroice, dacă nu un rol pe care, în alte vremuri, compozitorul l-ar fi scris pentru un tenor castrat ! ; Zerlina nu i-ar rămîne nici o clipă credincioasă lui Masetto dacă ar fi sigură sută-n sută de promisiunile „cavalerului” ; Masetto e varianta rustică a lui Don Ottavio, cu o doză de prostie în plus ; Leporello e personificarea fricii și prudenței filistine care ating apogeul în scena morții lui Don Juan, urmărită de el cu groază de sub masă ; pînă și Comandorul, deși venind din lumea de dincolo, este tratat ireverențios de Mozart care-l face să se comporte ca un robot fioros. Consecvent mai mult decît s-ar crede în pornirea sa persiflantă, Mozart nu se cruță nici pe sine, căci în scena cinei lui Don Juan orchestra atacă o arie din *Nunta lui Figaro*, la care Leporello reacționează ca un personaj dintr-o piesă de Ionescu : „Das ist ja aus dem Figaro’ von Mozart”. Absolut fără precedent în istoria muzicii de pînă atunci, acest procedeu al autocitării marchează faza nouă, autoironică, de luciditate în care intra gîndirea componistică. De notat că nu este simpla transplantare a unei melodii dintr-o operă într-alta : Mozart citează *Fluturaș nu mai ai aripioare* — adică ceea ce ar fi zis despre erou, privindu-l de pe margine și bucurîndu-se răutăcios, burghezul Figaro, întemeietorul moralei care avea să condamne nonconformismul lui Don Juan. Această permanentă și derutantă pendulare între glumă și moarte este sintetizată de Mozart în denumirea genului pe care îl inaugura o dată cu

Don Juan : *dramma giocoso* (dramă veselă), denumire uimitor de vizionară — modernă, ar spune unii — căci Dürrenmatt n-a făcut decât să inverseze termenii botezând *Vizita la Străine Doamne*, comedie tragică. Ba pare să fi preluat de la Mozart chiar mai mult decât denumirea genului : *happy-end*-ul sinistru al piesei, după exterminarea lui Alfredo III (bucuria cetățenilor de a se fi desotorosit de singurul semen cât de cât cinstit) reproduce soluția mozartiană care făcea ca morții lui Don Juan să-i urmeze tabloul final al ipocriziei și meschinăriei triumfătoare. Departe de a-i reabilita pe Dona Anna, Don Ottavio et comp., acest final vesel accentuează atitudinea disprețuitoare a compozitorului : el azvârle asupra haitei lespedei funerară destinată eroului care nu și-a putut afla un mormânt, așa cum nici el, Mozart, nu avea să aibă. Se răzbuna cu anticipație pe cei care și pe el îl hăituiseră.

Dacă n-ar fi decât datele obiective ale creației mozartiene și *Don Juan* tot apare, la o cercetare atentă, nu ca un simplu „desfrânat pedepsit” (acum a devenit, cred, limpede tîlcul sarcastic al subtitlului mozartian), ci ca un tip de tulburătoare complexitate umană. Dorul irezolvabil după absolut, insatisfacția lăsată de el, refuzul superb de a se mulțumi cu măsura comună, consecvența revoltei sale care pătrunde curajoasă în neant unde Don Juan e prefăcut în cenușă pentru a renaște ca prototip etern victorios — iată o fizionomie care are prea puține elemente comune cu imaginea alergătorului după fuste. Și încă mai puține cu spaniolul din secolul al XVII-lea, căci Don Juan se dovedește purtător al unor neliniști și elanuri care sînt ale omenirii liber cugetătoare dintotdeauna. Importanța analizei lui Kierkegaard este nu că ar vrea să facă din Don Juan un existențialist *avant la lettre*, ci că scoate în evidență profunzimea, generalitatea și actualitatea acestui grandios caracter. Că pe Don Juan îl simțim mai mult ca oricînd un frate spiritual, a demonstrat-o magistral Albert Camus într-un celebru eseu

unde Don Juan-ismul este privit ca parte componentă a spiritualității noului Sisif : omul modern care urcă la nesfârșit pe munte bolovanul atâtor absurdități dar, prin gândire și voință, se ridică deasupra acestei tragice condiții, contemplând-o cu senină resemnare și îndeplinindu-și cu dăruire datoria de Om. Păcat că *Mitul lui Sisif* ignoră Don Juan-ul mozartian, adică tocmai opera care i-ar fi plăcut cel mai mult lui Camus prin răsunetul luminos, reconfortant pe care-l lasă, deși dezvăluie o latură dintre cele mai amare ale existenței umane.

MICĂ ISTORIE SHAKESPEARIANĂ A MUZICII

„Shakespeariană !” Puține sînt atributele care să revină atît de frecvent în caracterizarea muzicii ca acest adjectiv derivat din numele marelui dramaturg englez. Controlați-vă și controlați și pe cei din jur ori de cîte ori audierea unei muzici prilejuiește formularea de judecăți apreciative : lumea shakespeariană va fi invocată mai des decît credeți întru caracterizarea atmosferei degajată de o sonată de Beethoven, o operă de Musorgski, o simfonie de Mahler sau Șostakovici.

În muzicologie analogia shakespeariană a devenit curentă. Înțelegînd prima parte din Simfonia a V-a de Beethoven ca o expresie a disperării unui suflet mare, Berlioz precizează că „totuși aceasta nu este o disperare reținută, vecină cu resemnarea, nu e durerea sumbră și tăcută a lui Romeo care află moartea Juliettei, ci mînia cumplită a lui Othello, care aude din gura lui Iago clevetirea otrăvită, menită să-l convingă de vinovăția Desdemonei”. Analizele făcute de Romain Rolland muzicii lui Beethoven sînt presărate de comparații shake-

spearlene, comparații provenind nu din capriciul imaginației comentatorului, ci din convingerea că „acest om, care-l purta în el pe Shakespeare și spiritul dramei cu monologurile sale tragice și dialogurile sale pasionate, fără a putea dispune de un teatru, își lua revanșa în muzica sa instrumentală pentru toate tragediile refulate“. În lucrarea lui I. Sollentinski *Tipurile dramaturgiei simfonice* se emite interesanta ipoteză a existenței unui „simfonism shakespearian“ : el „oglindește anumite procese obiective ale devenirii dramatice“, după exemplul lui Shakespeare care „nu își transforma nici unul din personaje într-un purtător de cuvânt al eului autorului : ideea operei să conturează din expunerea obiectivă a destinelor eroilor și nu din digresiunile lirice sau didactice ale dramaturgului“.

Ne punem întrebarea : nu trebuie oare căutată o rațiune mai ascunsă în această tendință — la unii spontană, la alții elaborată — de a tălmăci muzica sub semnul universului și stilului shakespearian ?

I

Benlioz, Rossini, Mendelssohn-Bartholdy, Balakirev, Ceaikovski, Verdi, R. Strauss, Smetana, Dvorak, Prokofiev, Șostakovici, Hacıaturian, Stravinski, Kabalevski — iată numai câțiva din compozitorii care s-au adresat dramelor și comediilor lui Shakespeare, dar suficiente pentru a atesta înclinarea constantă a muzicii romantice, postromantice și moderne, pentru acest fenomen fundamental al literaturii universale. Nu cred să existe vreun alt scriitor care să fi captat atât de masiv preocupările compozitorilor. Și, după cum vom vedea, problema este departe de a se limita la inspirația directă din subiectele shakespearlene. Sfera ei este mult mai largă, atracția marelui Will exercitându-se și într-un alt fel, mai profund, mai generalizat. Să nu anticipăm însă...

Tendința shakespeareiană, din ce în ce mai puternică în creația muzicală a ultimelor două secole, apare ca o replică târzie de afecțiune și gratitudine la ardoarea cu care Shakespeare însuși a năzuit în permanență spre muzică. Acest geniu al dramaturgiei avea o sensibilitate de muzician și ea a pecetluit întreaga lui creație dramatică. Aproape că nu există piesă în care muzica să nu-și spună cuvântul său înălțător și încurajator : este leit-motivul caleidoscopicei sale lumi de personaje, situații, idei.

Muzica este pentru el suprema confirmare a nobleții umane, atitudinea față de această artă putînd sluji ca unitate de măsură a înălțimii la care s-a ridicat omul pe scara spiritualității. Nimic nu poate fi în ochii lui Shakespeare mai dezonorant decît să nu iubești muzica : cînd e vorba să copleșească sub dispreț pe vreunul dintre personaje îi scoate la iveală opacitatea la farmecul muzicii (cum face Julius Cezar cînd îl caracterizează pe Cassius). Ființele de acest fel sînt cele mai primejdioase :

*Acel care nu simte
Puterea muzicii și nu-l atinge
Măiastra întîlnire dintre tonuri
Viclean este ! Tîlhar și trădător !...
Gîndirea lui închisă e ca noaptea
Și-a lui simțire neagră-i ca Erebul !
Să nu te-ncrezi în el !*

(Negușătorul din Veneția)

Impregnîndu-te de frumusețile ei, muzica te smulge solitudinii mizantrope : artă a armoniei sunetelor, ea îți picură în suflet dorința fraternizării cu semenii, o generoasă duioșie.

*Cînd muzică ascuți, îți vine a plînge ?
Ceva frumos te poate dar mîhni ?
De ce-o iubești, cînd inima ți-o frînge
Și-ți dă tristeți în loc de bucurii ?*

Vezi — sunetele astea minunate,
 Ce se unesc în armonii cerești,
 Te ceartă blind că în singurătate
 Inchisă-n tine, viața ți-o trăiești.
 Să iei aminte : strunele-și mărită
 Suava voce într-un singur cânt
 La fel cum o familie unită
 Rostește-n cor același drag cuvânt.

(Sonet VIII)

Este o artă a cărei esență e iubirea, o artă a comuniunii sufletelor : „Cu muzică iubirea se hrănește, cântă-ți-mi așadar !” spune ducele în *A douăsprezecea noapte*, — dar a unei iubiri luminoase, apolinice, spiritualizate, care poate turna balsam peste chinurile legate de o pasiune nefericită : „Băiete, cântă, mintea mea strivită-i sub a dragostei povară” — zice un alt îndrăgostit, Don Adriano, din *Zadarnicile strădanii ale dragostei*.

Muzica este o însoțitoare nedespărțită a multor eroi, o părticică a existenței lor. Shakespeare insistă frecvent asupra predilecțiilor lor muzicale (Benedick din *Mult zgomot pentru nimic*), îi înzestrează cu talentul de a cânta și a se acompania (serenada lui Proteus din *Cymbeline*), ni-i arată învățând unii pe alții meșteșugul instrumentelor (lecțiile pe care Hortensio le dă Bianchi în *Femeia îndărătnică*), sau discutând despre limbajul muzicii (ca Iulia și Lucetta din *Cei doi tineri din Verona*). De obicei muzica nu rămâne un ornament agreabil al existenței eroilor ci se împletește intim cu aceasta. În clipele extatice ale iubirii, gândul lui Romeo se îndreaptă spre muzică, singura care ar putea da glas freneziei sufletului. Dar și în ceasul greu muzica este invocată — să ne amintim de Regele Ioan pe patul de moarte. Puterea muzicii de a reconforta se arată uneori de-a dreptul magică : ea este cea care îl reînsuflețește

pe Lear ajuns la un pas de neființă, ea readuce liniștea în sufletul bîntuit de furtuni al lui Brutus.

Concepută ca parte integrantă a destinului eroilor, muzica se va încorpora organic țesăturii dramaturgice. Muzica în teatrul lui Shakespeare nu este ceea ce în mod obișnuit se înțelege prin muzica de scenă, menită să servească drept fundal unor momente ale acțiunii sau să umple antractele creînd o anumită atmosferă. Absența muzicii n-ar afecta în asemenea cazuri cu nimic esența piesei. Altul este rolul ei dramaturgic la Shakespeare : autorul face din ea un element inseparabil al acțiunii, se servește de ea pentru a închea și rezolva situații, pentru a dezvălui adîncimi sufletești. Muzica de oboi sub scenă, pe care Shakespeare o indică în actul al IV-lea, scena 3, din *Antoniu și Cleopatra* intervine ca o forță misterioasă, prevestitoare în ajunul luptei și neliniștește cugetele :

„SOLDATUL IV : Ssst : Tăcere !

SOLDATUL I : Atenție ! Auziți ?

SOLDATUL II : Dar ce să fie ?

SOLDATUL I : O muzică prin aer.

SOLDATUL II : Nu e-n aer, e sub pămînt.

SOLDATUL IV : Este un semn bun, ce ziceți ?

SOLDATUL III : Nu cred etc., etc.“

Cînd durerea din suflet atinge paroxismul, ea se preface în muzică : sălbatică la bătrînul Lear care „cîntă în gura mare rătăcind prin cîmpie“, de o deprimantă liniște la Ofelia care, cu mințile pierdute, adună flori și deapănă viziuni incoherente.

Intervenția muzicii se produce de cele mai multe ori sub semnul credinței lui Shakespeare în forța ei bine-făcătoare. Momentelor muzicale, de obicei neașteptat intercalate, Shakespeare le dă o semnificație simbolică : ele anticipează, subliniază sau aureolează triumful forțelor luminoase, al rațiunii și omeniei. Muzica deschide

miraculos porți ferecate de un destin aspru. Pe aripile melodiei vin veștile sau schimbările care înseninează sufletul eroilor. Să ne amintim ce se întâmplă când, după chinuitoare rătăcirii, Pericles își regăsește fiica :

PERICLES : Dar, ascultați, ce muzică-i aceasta ?
 Marina, spune-i tot lui Helicanus,
 Ce-i îndoit, că-ntr-adevăr mi-ești fiică...
 Dar ce-i această muzică ?

HELICANUS : Mărite, n-aud nimic.

PERICLES : Nimic ? Auzi, Marina,
 A sferelor înaltă armonie ?

LYSIMACH : Nu-i bine-a-i sta-mpotrivă. Să-i dăm pace.

PERICLES : Voi n-auziți ? O, sunete suave !

LYSIMACH : Mărite, — aud.

PERICLES : O, muzică cerească !
 Sînt plin de armonii, și-un somn adînc
 Pe ochi mi-atîrnă : mă lăsați să dorm“.

(Pericles)

Pentru ca, adormind, o nouă muzică să-i prezică găsirea celeilalte ființe iubite, Thaisa, soția sa. În *Poveste de iarnă* muzica este aceea care, invocată, (Paulina : Muzică, trezește-o ! Începe !) va însufleți statuia Hermionei și va marca anihilarea pomirilor pătimașe din sufletul lui Leontes, ca un principiu generator de viață, înțelepciune, omenie. Muzica este deci pentru Shakespeare unul din mijloacele esențiale de construcție dramatică, ea slujindu-i la sugerarea năzuințelor celor mai adînci, a trăsăturilor sufletești cele mai ascunse, a tendințelor tainice pe care numai mintea celui inspirat le poate întui. Asemenea intercalări muzicale sînt înconjurate de aura misterului : neverosimile din punctul de vedere al unei înțelegeri plate a realismului (ce fel de muzică este aceea pe care nu toți cei din scenă o aud și care vine parcă din ceruri ?) ele nu-și dezvăluie sensul decît privity

în lumina adevărului filozofic și psihologic pe care îl iradiază. Nu mai înregistrăm momentele muzicale ce însoțesc imaginile dansante, procesuale, funerare, sărbătorești, ca muzică de scenă în sensul obișnuit al cuvântului : cîntece ale bufonilor, serenade ale îndrăgostiților, elegiile celor ce-și plîng morții, invocațiile magice, marșurile militare și mortuare etc. Ele îmbibă textele shakespeariene și alcătuiesc o adevărată frescă muzicală a epocii.

Neobișnuita muzicalitate a gândirii lui Shakespeare a dat temei unor cercetători (mai ales Otto Ludwig) să pună chiar problema unei structuri muzicale a dramaturgiei acestuia. Nu trebuie desigur forțată nota, atribuindu-i-se lui Shakespeare intenții arhitectonice care aveau să se contureze în muzică numai începînd cu Bach și Beethoven, dar este un fapt că modul shakespearian de a construi te duce cu gîndul la procedeele cele mai evolute ale tehnicii polifonice și simfonice. Între personaje se stabilesc relații ce amintesc spectatorului contemporan raportul dintre subiectul și contrasubiectul unei fugi, sau cel dintre tema principală și cea secundară a unei forme de sonată. Tumultuoasa acțiune în care eroii sînt angrenați este de aceeași natură cu dezvoltarea (prelucrarea) ce supune ideile muzicale celor mai felurite transformări, și încă o dezvoltare de tip beethovian-romantic, cu un curs meandrat, plin de neprevăzături, iar multiplicitatea planurilor acțiunii sugerează etajarea caracteristică gândirii polifonice. Dar chiar negîndu-ne de procedee, nu au oare dramele shakespeariene, prin ciocnirile, tensiunile, policromia și arhitectura lor, înfățișarea unor adevărate simfonii scenice ?

Ipoteza unei anticipări shakespeariene a simfonismului este pe cît de discutabilă pe atît de îmbietoare. Oricum, dă de gîndit faptul că spre subiectele shakespeariene compozitorii au început să se îndrepte masiv și constant de abia după ce logica dezvoltării simfonice (cu principiile caracteristice ei : contrastul tematic, transfigurarea

structurală a ideilor, planul complex al modulațiilor, dinamizarea repetărilor, structurarea dramatică a ciclului etc.) s-a conturat în liniile ei esențiale, adică spre începutul secolului al XIX-lea. Datorită cărui motiv, timp de aproape două secole, compozitorii părăseră a nu remarca teatrul shakespearian și dintr-o dată se năpustiră asupra temelor lui? Nu cumva pentru că deslușeau în dramaturgia lui Shakespeare prefigurarea drumului pe care evolua propria lor artă? Ar trebui să privim fenomenul shakespearian dintr-o perspectivă mai largă decât cea literară sau teatrală, ca o cucerire prețioasă a gândirii artistice în genere, rodnică — printre altele — și pentru muzică, artă aflată pe atunci în plin proces de constituire a limbajului. Muzica s-a apropiat de teatrul lui Shakespeare din momentul când s-a văzut întrînd în posesia unor modalități de expresie pe care și le făurea sub înrîurirea spiritului shakespearian. El influența pe compozitori, fără ca aceștia să-și dea pe deplin seama, ca o irezistibilă forță nevăzută. Afecțiunea nemărginită a lui Shakespeare pentru muzică acționa postum, fertilizînd această artă și înzestrînd-o cu posibilități de redare pe care nu le avea pe vremea vieții scriitorului.

II

Își dădea oare seama Shakespeare cît de palid putea sugera limbajul muzical al vremii atmosfera dramaturgiei sale?

Într-atît de tulburător și neobișnuit era acest univers shakespearian încît scandaliza chiar spirite în cel mai înalt grad luminate, ca un Voltaire, indignarea prelungindu-se în timp pînă la Tolstoi. Scriitorul englez aducea un mod esențial nou de a concepe imaginea artistică, derutant pentru mentalitatea clasicistă. Viața irumpea brutal, sfîșiind multe văluri ale distincției aca-

demice (tonul elevat, canoanele formale), aducând în artă diversitatea amețitoare (anticipativ cinematografică!) a existenței, cu contrastele ei jocante între sublim și grotesc, duioșie și cruzime, omenesc și monstruos (*totus in antithesi!*). Parecă pentru a contracara această ofensivă a spiritului realist, subiectivitatea se dezlănțuie și ea cu o frenezie fără precedent, impregnând evocarea dramatică de viziuni spectrale, întrebări pline de neliniște asupra sensului vieții, destinului uman. Un puternic flux de adevăr, fantastic, dramatism, reflexivitate — iată prin ce însufletea opera lui Shakespeare întreaga gândire artistică, îmboldind poezii, pictorii, compozitorii, actorii să cucerească noi teritorii expresive, să adauge noi corzi lirei lor.

Nu întâlnim mai nimic din această problematică în muzica secolelor XVI, XVII. Compozitorii erau foarte departe de zările, înălțimile, ascunzișurile și adâncimile la care ajunsese — explorând cu îndrăzneală necunoscutul — gândirea shakespeariană. Sîntem la răscrucea dintre arta polifonică renescentistă și epoca preclasicismului — aflate, și una și cealaltă, cu totul în afara universului shakespearian (cum vom vedea, nu din cauza ignorării marelui dramaturg de către muzicienii contemporani, ci în virtutea unor imperative izvorâte din stadiul de dezvoltare a limbajului muzical). Încă tributară spiritului religios, cu năzuința sa spre o beatitudine transcendentă, muzica polifonică a Renașterii era la antipodul acestei lumi de pasiuni fatale, mistuitoare. De abia schițat, stilul instrumental nu se putea aventura dincolo de evocarea amabilă a unei atmosfere pastorale. Nici preclasicismul, care se întinde de-a lungul întregului secol XVII, prelungindu-se și în prima jumătate a veacului următor, nu ne oferă semne de apropiere a problematicii umane apărută în arta lui Shakespeare. E drept, muzica acestei vremi se laicizase considerabil, începuseră a lua ființă și primele orchestre, dar preclasicismul era dominat de exuberanța și candoarea adoles-

centină : constituindu-și limbajul mai târziu decît celelalte arte, muzica se află încă în tinerețea neumbrită de întrebări chinuitoare, acele întrebări pe care le conține opera shakespeariană, exprimînd forța umanității și artei. Există de asemenea un spațiu greu de trecut (ca să nu spunem, poate exagerînd, o prăpastie) între dinamismul trepidant, cvasi-cinematografic al dramaturgiei shakespeariene și modul curent de a construi imaginea muzicală : cu respect pentru anumite canoane formale, cu suprafețe mari menținute în aceeași stare de spirit, cu grijă pentru evitarea contrastelor izbitoare, a asperităților, cu preocupări îndreptate mai mult spre aspectul arhitectural-static al operei, decît spre cel fluid-dinamic (acela pe care îl are în vedere Enescu, spunînd că „muzica nu este o stare, ci o acțiune” — calitate pe deplin cristalizată o dată cu Beethoven).

Dacă un Voltaire — și încă după mai bine de un secol ! — bombănea împotriva asprimilor și vehemențelor shakespeariene, cu atît mai îndărătnică trebuie să fi fost atitudinea compozitorilor, acești slujitori ai unei arte ce părea să se identifice cu ideea armoniosului și elanului pur (concepție pe care, cum am văzut, și Shakespeare o împărtășea). Nu este exclus ca mulți dintre ei să fi fost impresionați de măreția răscolitoare a lui Hamlet sau Othello, dar între această lume de personaje și lumea muzicii ei trebuie să fi văzut o flagrantă incompatibilitate. Cert este că marii compozitori care au trăit în Anglia acelor vremuri, un Purcell, un Haendel (cu excepția operei *Crăiasa Zînelor* de Purcell) nu s-au simțit atrași de viziunea shakespeariană. Preferau librete cu subiecte mitologico-antice tratate în spirit convențional-galant de literați obscuri. Fiind încă în curs de înche-gare, limbajul muzicii împiedica gîndirea componistică să-și pună acele probleme pentru a căror exprimare specific muzicală nu existau încă mijloace suficiente. Aceasta este explicația paradoxalului contrast dintre afecțiunea exaltată a lui Shakespeare pentru muzică și

rezerva muzicienilor, timp de un secol și jumătate, față de teatrul lui Shakespeare. Rezervă care însă, spre finele secolului al XVIII-lea, va începe să cedeze. Mai întâi vag, apoi din ce în ce mai conștient, muzica va măzui să se apropie de idealul pe care opera lui Shakespeare îl întruchipa. Pe vremea dramaturgului și mult timp după el, părfind a nu avea nimic comun cu drumul muzicii, acest ideal avea să răsară la un moment dat în calea compozitorilor ca o fascinantă stea călăuzitoare: nu numai și nu atât oferind subiecte, cât mai ales indicând încotro să se dezvolte expresivitatea muzicii. Dacă lui Purcell și Haendel le părea de neconceput ca muzica să evoce viziuni fantomatice ca cele din *Macbeth*, pasiuni mistuitoare ca cele din *Othello*, suflete chinuite de întrebări fatale ca cel al lui *Hamlet*, imagini plebeiene și grotești ca cele de care este atât de plin teatrul lui Will, compozitori ca Berlioz și Verdi, Mahler și Șostakovici aveau să considere că tocmai aceasta este lumea cea mai adecvată specificului muzical. Pe cât de tardiv, pe atât de generos avea să fie omagiul adus de compozitori acestui mare prieten al muzicii, genial prevestitor al viitorului ei.

III

Semnificativ: date privitoare la orientarea interesului compozitorilor spre teatrul lui Shakespeare apar simultan cu primele simptome ale shakespearizării muzicii. Mozart este cel ce îndrăznește, primul, să ridice un colț al cortinei care ascundea compozitorilor lumea contrastelor violente și întrebărilor neliniștitoare, ocolite simptomatice de mentalitatea muzicală clasică. Nu s-a inspirat niciodată direct din Shakespeare (era prea puternică tradiția confecționării comerciale a libretelor), dar necesitățile de expresie resimțite de el descindeau din viziunea shakespeariană a artei. Aristocratismul baroc de

care era impregnată estetica operei clasice (Lully, Rameau, Gluck, Haendel) face loc la Mozart, îndeosebi în *Don Juan*, prezenței multicolore a vieții reale, cu amestecul ei de sublim și grotesc, personaje savuroase din popor. Sollertinski face o apropiere între feericul cu tâlc filozofic al pieselor shakespeariene și concepția mozartiană din *Flautul fermecat*. Stabilește chiar o analogie, nu lipsită de temei, între personajele *Furtunii* și cele ale operei lui Mozart: Prospero și Sarastro, Caliban și Papageno, cuplurile Fernando-Miranda și Tamino-Pamina. Nebunia Paminei îi evocă, prin felul cum este situată în context, nebunia Ofeliei. Suflul shakespearian care începe să adie în muzică o dată cu Mozart apare însoțit de un fundament biografic: cu prilejul călătoriei făcute la Londra, Mozart îl văzuse pe celebrul Garick jucând la teatrul Drury Lane și făcuse cunoștință cu muzica scrisă de Mathew Locke pentru spectacolul cu *Macbeth*; autorul libretului la *Flautul fermecat*, Schickaneder, jucase în rolul lui Hamlet, după cum în acest rol apăruse și unul din interpreții Don Juan-ului mozartian, Böschort. Elemente care te fac să te întrebi dacă nu cumva shakespearizarea gândirii muzicale era mai mult decât un proces stilistic.

Cu Beethoven înaintarea muzicii pe acest făgaș parcurge o etapă decisivă: sonata și simfonia concepute de el ca drame instrumentale, uneori tragic încheiate (*Appassionata*), în care omul înfruntă un destin sumbru, cu înfățișare diabolică (să ne amintim imaginea lui Iago, sugerată lui Berlioz de dezvoltarea primei părți din Simfonia a V-a); în care apar și dispar chipuri grotești de un comic amar (episodul pe tema cântecului de chef *Ich bin liederlich* din sonata op 109, atât de gravă în ideea ei generală); în care pasiunea se revarsă nestingherită, așa cum se revarsă de pe buzele Juliettei și ale lui Romeo, și cum nu-și permitea nici Mozart — acest pre-romantic! — s-o exprime; și, în sfârșit, deasupra cărora plutește nimbul unei reflecții adesea triste asupra exis-

tenței umane, Beethoven fiind primul compozitor care-și pune cu dureroasă acuitate întrebarea : a fi sau a nu fi ? (Ce altceva este *Testamentul de la Heiligenstadt* decât un monolog hamletian în fața neantului ?).

Dacă în cazul lui Mozart ideea shakespearizării conștiinței a gândirii componistice este doar o ipoteză, în ceea ce-l privește pe Beethoven ea devine o certitudine. N-a ajuns nici el să scrie pe subiecte shakespeariene dar a făcut pasul hotărâtor în direcția aceasta, fructificat masiv de către urmași. Constituind — după cum ne informează prietenul său Schindler — una din lecturile sale preferate (alături de Homer, Plutarh, Goethe, Kant), Shakespeare devenise pentru Beethoven o obsesie. *Adagio affectuoso ed appassionato* din cvartetul op. 18 nr. 1 este compus sub înrîurirea stării de spirit în care-l confundase lectura lui Shakespeare. Întrebat de prietenul său Amenda în legătură cu sensul acestei muzici, Beethoven a răspuns : „Wohl, ich habe mir dabei die Szene im Grabgewölbe aus *Romeo und Julia* gedacht“. Afirmație ce pare să corespundă realității, deoarece pe o schiță neutilizată pentru încheierea adagio-ului, Beethoven scrisese în franțuzește : *Les derniers soupirs*. Actorul Anschütz relatează cum, în vara lui 1822, în timpul unei discuții cu Beethoven, acesta a fost subit cuprins de ideea compunerii muzicii de scenă la Macbeth (analogă celei pentru *Egmont*), schițând pe loc momentele care ar fi trebuit să-și găsească tălmăcirea muzicală. Și apoi celebrul răspuns dat de Beethoven lui Schindler când acesta l-a întrebat ce a vrut să spună în sonatele op. 31 nr. 2 și op. 57 (*Appassionata*) : „Citește *Furtuna* lui Shakespeare“, — răspuns care a pus în derută pe mulți critici, înclinați să vadă în aceste cuvinte indicația unui program ascuns. În realitate, aceste sonate, și în special *Appassionata*, prelua din *Furtuna* doar ideea generală a luptei omului cu stihiiile dezlănțuite, redând-o într-un mod specific muzical, fără asemănări de detaliu cu piesa dar reconstituind minunat atmosfera shakespeariană.

Beethoven își însușise atât de intim lumea *Furtunii*, încât pe tânărul Gerhard Breuning, care venea să-i îndulcească singurătatea anilor de pe urmă, îl numea Ariel al meu (ceea ce ne face să presupunem că el se identifica cu Prospero). Indiscutabil, din vag și spontan, procesul shakespearizării muzicii devenea din ce în ce mai conștient.

Regretăm desigur că Beethoven nu a ajuns să pună pe muzică *Macbeth* sau vreun altul din subiectele dramaturgului englez. Ceea ce nu trebuie să ne împiedice a vedea uriașul său aport în călăuzirea muzicii spre idealul estetic care se desprindea din opera lui Shakespeare: o artă fremătătoare, patetică și veridică, o artă capabilă să sugereze sensul enigmatic al existenței umane și neliniștile intelectuale iscate de el. Înfrâurit de spiritul shakespearian prin ceea ce acesta aducea nou ca viziune a vieții și artei, Beethoven înarma muzica cu acele mijloace care o făceau aptă să abordeze pieptiș problemele din *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo și Julietta*, pînă la începutul secolului XIX ocolite de compozitori. Pentru Romain Rolland îmbibarea gândirii beethoveniene de spirit shakespearian este o realitate atât de indiscutabilă, încât el consideră posibil ca prin imaginile dramatice să explice structurile cărora nu li se poate găsi justificarea pe plan pur muzical. Polemizînd cu cei ce nu găseau o logică în înlănțuirea introducerii instrumentale (conținînd temele mișcărilor precedente și melodia de imn a vastei construcții vocal-simfonice care va urma cu „oda bucuriei” din finalul Simfoniei a IX-a, Romain Rolland compara construcția beethoveniană cu celebra scenă mută a comedianților din *Hamlet* care amintește trecutul și totodată anticipează și declanșează deznodămîntul tragediei. „La fel se succed în finalul simfoniei, spune Romain Rolland, pantomima instrumentală și tragedia cîntată. Avem toate motivele să credem că acest procedeu răspunde unui instinct profund și elementar al acestui joc de somnambul cu ochii deschiși care

se numește Teatru. Imaginea se formează mai întâi din norii griși care fumegă din abisul inconștientului, trece plutind prin câmpul viziunii, enigmatică și fără cuvinte. Acest mutism și această enigmă amăgesc spiritul, care împrumută imaginii propria sa muncă de construcție, — tot așa ca și în marele film mut a cărui putere de evocare se dubla cu tot ce îi adăuga libera interpretare a fiecărui spectator. Când această muncă interioară s-a terminat, iată că filmul începe să vorbească. Nu încercăm nici un șoc, nici o surpriză : ne așteptam. Ne spune răspicat ceea ce filmul mut doar ne șoptise. Este ca și cum, trezindu-ne din somn, am vedea și auzi ceea ce am visat. Sau, mai exact, alunecăm spre profunzimile visului, unde nu-ți mai dai seama că visezi : visul a devenit realitate. Așa se explică strania eroare de logică — *der logische Lapsus*, cum zice Schenker — care există în logica visului — în virtutea căreia primul recitativ cântat ne anunță «sunete mai plăcute și pline de bucurie», deja cunoscute nouă din filmul mut. Nu ne trece deloc prin minte să ne mirăm. Dimpotrivă ! Căpătăm confirmarea a ceea ce presimțisem obscur. Figura care revine ne este familiară. Dar cum spune tot Hamlet, poate că demonul, abuzînd de slăbiciunea mea, vrea să mă înșele... Doresc să am dovezi mai directe. Îi aud vocea. Umbra s-a făcut om. Îmi vorbește. O ating. Nu m-am înșelat, deci !...“

IV

Fructul se pîrguise și stătea gata să cadă. Muzica își extinsese imperiul asupra domeniilor spirituale pe care preclasicismul și clasicismul le evitau, acele domenii care, deși numai întrezărite de Beethoven, iritau sensibilitatea olimpicului Goethe. „Este foarte mare, este cu totul nebunesc. Ți-e teamă să nu se dărîme casa“ — spusese el despre Simfonia V. Era vuietul shakespearian atît de

supărător celor cu receptivitatea încătușată de normele clasice.

Implicit, muzica își cucerește mijloace noi, capabile să transmită un asemenea mesaj : se constituise orchestra, și de la Bach la Beethoven ea căpătase deja o anvergură impresionantă, cu o pondere fără precedent a alăturilor, percuției ; se amplificase armonia, această dimensiune a limbajului muzical grație căreia expresia dobândește tensiune, acuitate, miez ; se cristalizase tehnica dezvoltării simfonice, cu capacitatea ei de a evoca pur instrumental ciocnirile și devenirea dialectică a ideilor, procesele reflexive adânci ale gândirii. Acumulare ce avea să împingă muzica spre abordarea subiectelor shakespeariane. Din prezență misterioasă care acționa din adâncuri nevăzute asupra dezvoltării muzicii, ca un transcendent *spiritus rector*, Shakespeare devine pentru compozitori sursa cea mai îmbietoare de inspirație. Rezerva preclasicilor și clasicilor se spulberase, șovăielile lui Mozart și Beethoven fac loc gestului hotărât. Compozitorul nu mai stă pe gânduri dacă să abordeze sau nu subiectul shakespearian, ci se îndreaptă spre el cu însetare ca spre lumea după care muzica tânjise în taină de secole. Nu tocmai acesta era terenul pe care putea muzica să-și realizeze cu maximă plenitudine specificul ei de mesageră a sufletului ? — așa pun problema romanticii. Și iată-l pe Berlioz, nerăbdător, cum spunea el însuși, „să introducă în arta muzicii geniul și vigoarea lui Shakespeare“, deschizând ofensiva. Va înfrunta umbra și sublima tragedie a celor doi îndrăgostiți din Verona : „Romeo din Shakespeare ! Doamne ! Ce subiect ! Totul pare predestinat pentru muzică !... Strălucitorul bal din casa Capuleților... Turbatele încăierări de pe străzile Veronei... Inegalabila scenă nocturnă de lângă balconul Juliettei : doi îndrăgostiți vorbesc în șoaptă despre o dragoste caldă, dulce și pură ca razele stelelor... Picantele bufonade ale veselului Mercuzio... Apoi îngrozitoarea catastrofă... Suspi-nele pasiunii transformate în horcăiturile morții și, în

sfârșit, jurământul solemn al celor două familii învrăjbite — rostit deasupra nefericiților copii — jurământ care pune capăt vrajbei ce a făcut să curgă atîta sînge și atîtea lacrimi...”

Înrădăcinîndu-se în muzică, tema shakespeariană va da un nou imbold dezvoltării formelor acesteia în direcția inaugurată prin ceea ce aduceau inedit sau chiar revoluționar un Mozart din ultima perioadă, un Beethoven. Începe etapa intensivă a shakespearizării muzicii, pe parcursul căreia această artă își va schimba înfățișarea cu o iuțea vertiginoasă. De altfel, de la primul pas tocmai sub acest semn se făcuse abordarea subiectelor marelui dramaturg. *Romeo și Julietta* de Berlioz era o „simfonie dramatică” cu cor, soliști și prolog cu recitative rostite de cor — o formă ce nu semăna nici cu simfonia clasică, nici cu oratoriul, ceva nemaiauzit pentru ambianța muzicală a vremii. O ascultăm azi delectîndu-ne dar la apariția ei această noutate formală consterna și nemulțumea, atrăgîndu-și (cum avea să se întîmple totdeauna cu inovațiile substanțiale în expresie) reproșul lipsei de logică. Cît de neobișnuit trebuie să fi sunat ea dacă un muzician atît de înaintevăzător și liberal ca Balakirev (la rîndul său autor al unei uverturi pentru *Regele Lear*) putea spune: „*Romeo* este mai curînd o bufonadă decît o simfonie. Conține, e drept, un minunat *Scherzo féerique* și alte cîteva lucruri bune, dar în general e ceva inform pînă la ridicol” — îi scrie el lui Stasov în 1861.

Și acum începe o istorie lungă și întortocheată, a cărei depănare nu intră în intențiile noastre. Rînduri-rînduri, pe care scurgerea deceniilor le îngroșă, compozitorii au pornit la asaltul fortăreței shakespeariene. Multe, poate cele mai multe din compozițiile inspirate de Shakespeare nu s-au menținut în repertoriu, dar, în ansamblul ei, această masivă și susținută orientare spre subiectele dramaturgului englez a jucat un rol esențial în lărgirea expresivității muzicii. Ea obligă la căutarea formelor

care să sugereze cu maximă elocvență imaginile fantastice, grotești, macabre, cu a căror evocare compozitorul nu-și prea deprinsese în trecut condeiul. Dacă recunoaștem năzuinței spre inovație calitatea de propulsor al dezvoltării muzicii va trebui să constatăm că inspirația shakespeariană a alimentat mai substanțial poate decât multe alte filoane, această năzuință. Tipică este, în această privință, evoluția lui Verdi față de subiectul shakespearian: avem toate motivele să presupunem că acest extrem de lucid (contrar unor aparențe) creator n-a abordat pînă după vîrsta de 70 de ani decât o singură dată un subiect din Shakespeare, deoarece simțea că mijloacele sale, foarte tributare convenționalismului, sentimentalismului și grandilocvenței stilului italian de operă, nu prea răspundeau cerințelor unei asemenea tematici (mult mai mult i se potriveau subiectele schilleriene, hugoliene, la care de altfel a recurs în repetate rînduri). O dovadă este refacerea radicală căreia i-a supus opera *Macbeth* după 18 ani de la compunere, pentru a înlătura, în limitele posibilului, retorismele stilului său mai vechi, deși a reveni asupra unei partituri nu prea intra în obiceiul maestrului. Dar și mai semnificativ este că refacerea lui *Macbeth* marca începutul unei perioade de lungă pauză și meditație: 14 ani Verdi n-a mai compus nici o operă — nu pentru că îi slesise vîna creatoare, cum insinuau criticii malițioși ai vremii, ci pentru că își dădea seama de necesitatea găsirii unor noi forme, mai veridice, mai maleabile, mai consistente. (Semnificativ însă că manuscrisul asupra căruia se apleca plin de întrebări în această perioadă, neputînd să-l ducă pînă la sfîrșit, și apoi distrugîndu-l, era un *Rege Lear*.) De abia la 74 de ani își încearcă Verdi puterile pe picior de egalitate cu dramaturgia lui Shakespeare. Mai întîi *Othello* apoi *Falstaff* demonstrau capacitatea de regenerare a compozitorului care, la cea mai adîncă bătrînețe, își revizua și perfecționa tehnica componistică pentru a o adecva naturii shakespeariene.

Experiența lui Verdi mi se pare dublu semnificativă. În primul rând ea lasă să se înțeleagă că, pentru a exprima convingător tipuri umane ca cele încarnate de un Othello sau un Falstaff, muzica trebuie să arunce zorzoanele și să se dezobișnuiască de gesturile retorice, să se simplifice și să se concentreze, ceea ce reprezenta un deziderat valabil pentru arta muzicală în general, în măsura în care aceasta năzuia spre adevăr, spre esențializare; bătrînul maestru intuia cu uimitoare perspicacitate drumul pe care urma s-o apuce muzica veacului al XX-lea și care avea să permită reluarea temei shakespeareiene la un nivel superior de autenticitate. În al doilea rând, Verdi arunca un imens semn de întrebare asupra tendinței — atît de caracteristică întregului romantism — de a-l interpreta muzical pe Shakespeare cu patos dezlănțuit și lirism exaltat, spectaculozitate sonoră și torente nesfîrșite de melodii. Experiența verdiană, și cu atît mai mult prelungirea ei modernă, făceau ca un *Hamlet* de Liszt sau un *Romeo și Julietta* de Ceaikovski să apară într-o nouă lumină, o lumină care scotea la iveală laturi discutabile, și nu numai ale muzicii de inspirație shakespeareiană, dar ale muzicii romantice în general. Ca să nu mai vorbim despre lucrări de tipul *Hamlet* al lui Ambroise Thomas sau *Nevestele vesele din Windsor* de Otto Nicolai, compuse mai degrabă sub înrîurirea salonului și operetei decît a adevăratului spirit shakespeareian. Neobișnuita luciditate critică a lui Verdi mergea pînă acolo încît extindea caracterul discutabil al romantismului asupra propriei sale creații: „Născut sărac într-un sat de săraci, nu am avut cum să primesc vreo instrucțiune. Am căpătat o jalnică spinetă și după puțină vreme am început să scriu note... Note după note... nimic în afară de note... Iată totul. Cel mai rău este însă că astăzi, ajuns la 82 de ani, mă îndoiesc tare că aceste note ar avea vreo valoare”.

Oricît ar fi fost de discutabilă creația compozitorilor înrîuriți de geniul lui Shakespeare, indiscutabil este că

această înrîurire a fost extrem de rodnică pentru expresivitatea muzicii, îmbogățind-o cu modalități care i s-au integrat definitiv, confundându-se pentru mulți chiar cu specificul ei. Dominată pînă în secolul al XVII-lea de ideea divertismentului, muzica este treptat cucerită de principiul construcției dramaturgice, în virtutea căruia, discursul muzical se desfășoară evocînd ciocnirile personajelor, acțiunea, scenele și actele, deznodămîntul unei opere dramatice ; și nu numai în lucrările cu text dar și în cele din domeniul așa-zisei muzici pure : pentru viziunea lor shakespeariană simfoniile lui Mahler au fost definite ca un grandios „theatrum mundi”. Ca un corolar, își face drum în muzică patosul tragic, doar vag întrezărit în arta prebeethoveniană, al cărei conținut gravita în jurul viziunii echilibrate a vieții (chiar atunci cînd textul evoca evenimente sumbre). Secole de-a rîndul identificată (inclusiv de Shakespeare) cu expresia frumosului din realitate, muzica s-a văzut treptat populată cu imagini ale coșmarului, grotescului, inumanului, devenind cu alte cuvinte capabilă să exprime nu numai frumosul dar și urîtul existenței (spre profunda nemulțumire a partizanilor stilului elevat !), iar această extindere a sferei expresive a fost legată de mari inovații în toate sectoarele limbajului muzical : au apărut noi agregate armonice, din ce în ce mai explozive, tonalitatea și-a lărgit cadrul pînă la autodesființare, au apărut noi instrumente, iar cele vechi și-au schimbat adesea fundamental funcția, cele cu rol episodic sau secundar ieri (de pildă percuția) ajungînd să ocupe un loc de prim plan. În sfîrșit, undele cristaline ale muzicii au început să fie tulburate de fiorul întrebărilor grave pe care, dacă un Bach sau un Mozart le păstrau mai mult pentru ei, un Beethoven, un Liszt, un Mahler le rostesc răspicat în motive interogative sumbre și crispate.

Trebuie spus că în această fecundare a expresivității muzicale spiritul shakespearian a fost secondat de doi

factori cu care și-a împletit acțiunea. Era plin de tîlc faptul că Berlioz, acest promotor al romantismului, compunea alături de *Romeo și Julietta* o *Damnațiune a lui Faust* și un *Harold în Italia*: el prefigura rolul important pe care îl vor juca, alături de înrîurirea lui Shakespeare, motivul *faustian* (bineînțeles cu reversul său mefistofelic) și motivul *byronian* (cu cele două ipostaze caracteristice ale sale: Harold și Manfred. Apelul lui Shakespeare a fost aproape constant însoțit de aceste motive care își lăsau adesea amprenta pe felul cum erau înțeleși un Hamlet sau un Iago. Byronizarea sau mefistofelizarea viziunii shakespeariei este un fenomen cît se poate de frecvent în muzica romantică. Este însă o problemă care nu intră în sfera preocupărilor din acest studiu; am indicat-o numai pentru a sugera complexitatea procesului, în a cărei evoluție și-au spus cuvîntul și alți factori. Oricum, influența celei shakespeariei a fost hotărîtoare în orientarea muzicii spre un ideal dramatic, filozofic, realist. Într-atît a fost de puternică încît mirajul dramaturgului englez i-a atras chiar și pe muzicieni ce evoluau spre alt drum decît cel anticipat de estetica sa. I s-a adresat chiar și neoclasicul și cerebralul Igor Stravinski, cu ale sale *Trei sonete după Shakespeare*, ba chiar unul din maeștrii jazz-ului, Duke Ellington, autor al unei suite shakespeariei în care lady Macbeth apare sugerată într-un ritm de ragtime...

V

Iată explicația insistentei prezente a metaforei shakespeariei în comentariile despre muzică: maturizarea limbajului acestei arte s-a făcut sub puternica înrîurire a spiritului operei marelui dramaturg englez și a eroilor acestuia. Inspirația directă din piesele lui Shakespeare nu este decît un aspect — cel mai izbitor — al acestor înrîuriri care s-a exercitat, după cum am văzut, și într-un

mod mai profund, mai generalizat. Dincolo de cutare sau cutare subiect, viziunea shakespeariană a vieții este cea care i-a atras și impulsionat pe compozitori, sugerându-le imagini, probleme, structuri care amintesc de Hamlet, Macbeth sau Othello chiar atunci când muzica nu descinde nemijlocit din asemenea subiecte. Este însă foarte firesc ca acestea să conducă imaginația comentatorului spre prototipul din care descind în linie mai mult sau mai puțin directă. Stilul de a orchestra al lui Șostakovici în Simfonia a VIII-a îl face pe Asafiev să se gândească la Prospero din *Furtuna* deoarece, ca și acesta, Șostakovici dispune acum de atât de bogate mijloace de a dezlănțui și potoli emoția muzicală încât ar putea să evoce suflul vieții chiar și prin sonorități aparent foarte reci. Și nu fără temei : unele din marile simfonii ale lui Șostakovici (IV, V, VIII, X), ne înfățișează omul în vîltoarea unor mari încercări ale destinului, asupra căruia meditează faustian și pe care îl înfruntă ca un erou de tragedie. Interesant că Șostakovici e mai shakespearian în simfonii decît atunci cînd se inspiră nemijlocit din teatrul lui Shakespeare, ca de pildă în suita simfonică *Hamlet*, destul de exterioară și convențională. O dovadă în plus că înrîurirea lui Shakespeare asupra muzicii este un fenomen cu sferă mult mai largă decît aceea a inspirației directe din piesele lui.

Cît se temea Hegel, contemporanul lui Beethoven (despre care în *Estetica* sa — 1828 — nu suflă nici o vorbă), ca muzica să nu o apuce cumva pe acest drum ! Compozițiile de structură conflictuală — prin care desigur subînțelege în primul rînd noua și revoluționara concepție beethoveniană — sînt denunțate ca primejdioase pentru viitorul muzicii : „Astfel de contraste explozive care, în fărîmițarea lor, ne aruncă dintr-o parte într-alta, intră cu atît mai flagrant în conflict cu armonia frumosului, cu cît este mai brutală asocierea elementelor opuse, și atunci nici nu mai poate fi vorba

despre desfătare, despre întoarcerea principiului launtric în sine, în melodie" — spunea el în „Prelegerile“ sale de estetică. Compozitorii n-au ascultat însă de avertismentul hegelian și tocmai într-acolo s-au îndreptat. Unii ascultători n-au încetat să considere pînă azi funestă această evoluție post-clasică a muzicii. Nu o dată mi s-a întîmplat să întîlnesc melomani cu un punct de vedere ca acesta al lui Mathias Fischböck, unul din personajele lui Franz Werfel : „Muzica era, cîndva, pură, era îngerul vieții pe pămînt. Vocile își urmau drumul una lîngă alta, fiecare fiind o perioadă melodică ce se rotește într-un sistem. Armonia exista pentru Dumnezeu, mintea omenească nu putea cunoaște decît un fragment din această arhitectură. Pe urmă a venit umanismul și, o dată cu *Eul* imperfect, individul înfumurat, care nu este altceva decît o goană insașiabilă după satisfacții. Vocile, care pierduseră caracterul divin, s-au împrăștiat. În loc să se rotească în ordinea infinită, supraomenească, au degenerat în două sisteme firave : melodia și basul. Asta înseamnă că melodia nu mai era nici un fel de melodie, ci numai o simplă excitație auditivă, un joc fără conținut, niște chiuituri bazate pe intervale comode, în tonalități și genuri bine stabilite, pe placul plebei. În bas a intrat dracul ! El a încetat să mai fie o adevărată voce și s-a transformat într-un sediu al animalicului, al instinctului sexual, al ritmului, deci în adevăratul principiu al răului. La început, oamenii își mărturiseau bucuros, ca scop și cauză a muzicii, satisfacerea unei plăceri. Pe urmă însă, s-a sfîrșit secolul XVIII și cel mai mare dintre belzebuți, Beethoven, a intervenit prompt și a izbutit să transpună în muzică vanitatea, goliciunea, brutalitatea, insuficiența persoanei sale. Obiectul excitației nervoase impudice, dobîndit în felul acesta, a fost botezat «suflet» ! Acum se vinde «suflet» în toate sălile de concert ale lumii, vulgului doritor de satisfacții, substanțe psihice confuze și muzică proastă...”

Shakespeare fusese desigur unul din principalii autori morali ai acestei „pervertiri“ a muzicii. Mai ales datorită lui se învolburaseră liniștitele ape ale clasicismului, dar odată pierdut echilibrul clasic, muzica dobîndea noi virtuți, pe care nu era în stare să le înțeleagă Mathias Fischböck. Personaj de altfel mereu actual, deoarece despre degenerarea muzicii se vociferează de două secole necontenit : sînt fiii, nepoții și strănepoții lui Mathias Fischböck pe care orice rupere a vechiului echilibru (indispensabilă cuceririi unei noi trepte) îi aduce în stare de furioasă indignare.

RECONSTITUIRE LITERARĂ A OPEREI MUZICALE

„Pentru numele lui Dumnezeu, când studiați opera unui geniu, nu începeți prin a stinge focul. Căci tocmai focul constituie esența geniului.”

Romain Rolland

Apropierea luminată, activă, ascendentă a melomanului de esența muzicii culminează în opera comentatorului. Dezvăluind sensurile muzicii, comentariul criticului este menit să ajute publicului larg să-și precizeze impresiile, mai mult sau mai puțin difuze sau pur și simplu să ia act de existența unor valori pe care nu le cunoaște. Criticul este în fond un meloman care și-a cultivat la maximum (vorbim desigur la modul ideal) capacitatea de pătrundere muzicală, un ascultător evoluat, care și-a perfecționat arta de a înțelege muzica pînă la a face din ea o profesie. Napoleon spunea că orice soldat poartă în ranită bastonul de mareșal. Parafrazîndu-l, am putea spune că în orice ascultător trăiește embrionar un critic posibil ; în condiții de talent și exercițiu, acest

embrion se poate dezvolta și înflori. Ia naștere atunci opera de comentare în care se cristalizează și se obiectivează frământările, căutările, luptele și victoriile interioare ce alcătuiesc procesul înțelegerii muzicii. Comentariul critic, ca formă superioară a ascultării și înțelegerii muzicii, dezvăluie cu plenitudine caracterul creator al acestui proces, arta de care este nevoie pentru deslușirea sensurilor muzicii. Intuiția și reflecția melomanului capătă la critic o expresie încheată, materială, valorificabilă pe scară socială.

Comentarea muzicii — operă de creație? s-ar putea întreba unii, nedumeriți. Face criticul altceva decât să reproducă ceea ce a gândit compozitorul? Nu, nu face altceva, am putea răspunde, menirea lui tocmai aceasta este; dar — așa cum am văzut din parcurgerea etapelor ascultării — pentru a-și da seama de ceea ce a gândit și a vrut să spună compozitorul, criticul trebuie să fie în stare să conducă și să susțină un întreg proces de aprofundare, de generalizare. Totodată, într-un mod analog interpretului, el trebuie să recreeze literar lumea spirituală a muzicii comentate, preludiind inspirat muzica compozitorului, transpunându-l pe cititor în atmosfera specifică lui Mozart sau Schumann, Schönberg sau Bartók și înlesnindu-i astfel accesul în universul acestora — sarcină pe care nu oricine o poate îndeplini. Există desigur și un fel plat, prozaic, descriptiv de a prezenta muzica — poate cel mai răspândit: „compozitorul exprimă în această parte a simfoniei sentimentul unei bucurii impetuoase. Prima temă, foarte energică, este expusă la corn și reluată apoi de coarde. După o scurtă tranziție apare o a doua temă, mai lirică, intonată de oboi ș.a.m.d.” Programele, articolele din gazete abundă de asemenea dări de seamă incolore care n-au nimic comun cu adevărata menire a comentatorului: aceea de a convinge, însufleți, lumina pe ascultător, permițându-i să

pătrundă mai adânc spre inima operei, decît ar putea-o face singur. Mai mult chiar : dacă ne gîndim cît de derutantă poate fi adesea o primă audiție (mai ales cînd interpretarea nu este la înălțime) va trebui să tragem concluzia că unui autentic comentator i se cere să preîntîmpine acest defect printr-o tălmăcire inteligentă și inspirată, capabilă să contrabalanseze senzația de dezorientare a începutului și să înfrîngă rezistența spiritului conservator, existent în fiecare din noi. Comentatorului i se cere așadar să pledeze cu o elocvență pe care, la prima ascultare, compoziția muzicală (mai ales cea cu sonorități puțin obișnuite auzului) nu o poate întotdeauna avea. El nu face placide dări de seamă pe marginea muzicii ci încearcă să croiască drum acesteia în conștiința ascultătorului, unde scînteia unui cuvînt plin de miez poate adesea aprinde flacăra înțelegerii. Artă de a evoca sensul muzicii este un factor fără de care pătrunderea capodoperelor ar fi considerabil îngreunată ; alături de compozitor și interpret, criticul — acest meloman superior cultivat — își aduce o contribuție indispensabilă la desăvîrșirea unui proces unic și indivizibil : asimilarea muzicii de către cei mulți, cărora ea le este destinată.

Limitele tehnicismului. Cîți nu au simțit inhibîndu-li-se dorința de a îndrăgi muzica, la lectura unor comentarii de felul acestuia, făcut de muzicologul Jean Chantavoine în jurul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven : „Prima mișcare a Simfoniei a IX-a, *allegro ma non troppo un poco maestoso*, în doi timpi, conține articulațiile principale ale tradiționalei forme de sonată, dar le ascunde sub o cantitate de episoade. Începutul, simplul acord la-mi, pare a ne introduce în tonul lui la, fără a specifica modul ; numai în măsura a șaptesprezecea se stabilește tonul lui re minor. Între primul motiv și al doilea (în si bemol major) intervin mai multe

teme secundare ; după apariția celui de-al doilea motiv, țîșnesc altele, fără a le putea împerechea, cum se întâmplă în cvartetul în la minor. Prima secțiune — exemplu unic în cele nouă simfonii — nu este repetată și se termină printr-o unică coda. A doua secțiune se rezolvă urmînd un mers mai clasic ; repriza expoziției este foarte modificată : nu mai avem de-a face cu o introducere misterioasă ; în schimb intervin o serie de alterații surprinzătoare, pentru a readuce tema a doua la tonică. În sfîrșit, mișcarea se termină printr-o coda lungă de o sută douăzeci de măsuri și foarte independentă, în care apare un nou și ultim motiv, pentru a conchide prin revenirea celui dintîi, într-un puternic unison.“

Hanslick ar fi adăugat desigur : „este adevărat că o astfel de dezmembrare face dintr-un corp însuflețit un schelet și distruge orice frumusețe, dar ea nu permite să ia naștere nici o interpretare fantezistă“. Mulți muzicologi consideră într-adevăr că singura modalitate științifică de a vorbi despre muzică este aceasta a inventarierii mijloacelor ei sonore. Considerațiile ce depășesc tehnica fiind după ei de ordinul imaginației, subiectivismului și neavînd deci nimic comun cu știința. Un temei există în această părere, căci analiza strict tehnică a operei muzicale, „demonțînd lucrarea — cum ar fi spus Debussy — ca pe un ceasornic curios“, oferă posibilitatea unei cunoașteri mai minuțioase a elementelor sonore constitutive și prin aceasta înlesnește accesul spre miezul operei. Totodată cunoscînd cu exactitate structura obiectivă a muzicii ești ferit de pericolul tălmăcirilor arbitrare care iau atît de des naștere din impresiile nebuloase ale ascultătorului cufundat într-o reverie rătăcitoare. Trebuie să ai însă răbdarea necesară suportării atmosferei de uscăciune pedantă care se degajă din asemenea exegeze și totodată priceperea de a

vedea mai departe decât comentatorul care n-a deslușit decât teme, acorduri, tonalități și modulații. În procesul explicării superioare, profesionale a muzicii, o asemenea analiză ocupă locul pe care-l are logica formală în ordinea cunoașterii raționale a lumii: dă o imagine exterioară și statică a fenomenelor, imagine acceptabilă doar ca primă etapă spre o înțelegere a esenței și dinamicii lor. Cum se știe, spre o astfel de înțelegere nu ne poate conduce decât mînuirea măiastră a logicii dialectice.

Serviciile aduse muzicii de comentariul tehnicist, prin analiza obiectivă a elementelor structurale, sînt însă considerabil depășite de prejudiciile pe care le atrage după sine. Respingînd pe cei ce ar vrea să se apropie de frumusețile acestei arte, el împiedică realizarea comuniunii dintre compozitori și marea mulțime a celor cărora li se adresează, iar un asemenea efect atîrnă incomparabil mai greu în balanță decât folosul adus unei cunoașteri profesionale a muzicii.

Este departe de a fi o problemă pur formală, pur stilistică, cum s-ar putea crede. Tehnicismul arid nu este numai expresia pătrunderii minuțioase în structura operei dar — revers negativ — și consecința stingerii aceluia foc interior despre care Romain Rolland spunea că arde în orice capodoperă. Bisturiul chirurgical al unui critic insensibil poate ucide viața ce pîlpâie în adîncurile sunetelor oferind, cum zicea Hanslick, în locul unui corp înfloritor, un schelet neînsuflețit. Viziunea tehnicizată a muzicii, cu toată indiscutabila ei utilitate, ascunde o incapacitate de a înțelege — și implicit de a reda — sensul uman, viu al acestei arte.

Este posibilă explicarea muzicii? Una din justificările explicării formal-tehnice a muzicii este și aceea că exprimarea prin cuvinte n-ar fi în stare să redea adecvat trăirile produse în ascultător. Punct de vedere alimentat de opiniile unor mari compozitori care,

obișnuiți să exprime mai mult prin sunete decât prin cuvinte, nu vedeau posibilă explicarea verbală a conținutului muzicii (unii considerând asemenea comentarii ca o profanare sau vulgarizare a muzicii). „Muzica, spunea de pildă Rimski Korsakov, transmite starea sufletească atât de precis și exact încât uneori, și chiar adesea, îți lipsesc cuvintele necesare pentru a descrie și reda această stare sufletească.” Chiar și unii oameni de literă au privit cu neîncredere posibilitățile cuvîntului de a reda nuanțele psihice, în a căror exprimare muzica este atât de elocventă : Thomas Mann se declara incapabil să caracterizeze tema *Allegro appassionato* din finalul cvartetului op. 132 de Beethoven. „Propriile noastre cuvinte — spunea Huxley — nu sînt adecvate să exprime nici măcar înțelesul altor cuvinte ; și cu atât mai puțin adecvate să redea sensuri exprimate prin mijloacele muzicii.” Impulsionată adesea de străvechea teză a esteticii formaliste, după care muzica n-ar exprima decât relații sonore (Philodem, Kant, Hanslick, Stravinski), neîncrederea în posibilitățile definitorii ale cuvîntului a generat cantități uriașe de comentarii anoste, pretins savante. Etalîndu-și competența, autorii lor își dezvăluiau lipsa de idei, de imaginație, de spirit creator.

Să alăturăm tălmăcirii date în acest spirit de Chantavoine primei părți a Simfoniei a IX-a analiza pe care i-o făcea, aproape cu un secol în urmă, A. N. Serov. Iată ce-i spuneau lui sunetele : „În plină atmosferă întunecată a primei părți abia licăresc, ca azurul printre norii de furtună, cele dintîi scînteieri ale unui sentiment luminos — melodia imnului este adusă sub semnul ritmului general al primului *allegro*... Ritmul acestei prime părți este oarecum în felul unui marș, ritm aspru, războinic, iar sensul ei direct îl constituie lupta întregii omeniri cu sine însăși, luptă diametral opusă viitoare și pasionatei îmbrățișări, din finalul simfoniei. De la cuvintele lui

Hobbes, *homo hominis lupus*, este o imensă distanță pînă la dulceața evanghelică a cuvintelor lui Schiller : *Seid umschlungen, Millionen*. Această primă introducere epică și întunecoasă ne lasă să întrezărim zilele sîngeroase ale terorii. Împărăția libertății și frăției trebuie să fie cucerită. Toate grozăviile războiului au fost luate ca subtext al acestei prime părți. Fiecare fragment este plin de aceste grozăvii. Aceste pagini întunecoase slujesc ca antipod Eliseului, încă îndepărtat... ele constituie o întruchipare profund filozofică, în sunete muzicale, a paginilor întunecate din istoria omenirii, paginile luptei necurmăte a veșnicelor îndoieli, a veșnicei tristeți, a veșnicei dureri, printre care bucuria, fericirea licăresc cu strălucirea efemeră a unui fulger.“

Tălmăcire desigur discutabilă și depante de a epuiza semnificațiile muzicii (greșește cel ce crede că definirea verbală a sensului muzicii implică traducerea integrală a acesteia într-un alt limbaj : este vorba numai de sugerarea pregnantă a esenței ei umane) dar indiscutabil mai apropiată de conținutul simfoniei lui Beethoven decît considerațiile de ordin strict formal ale analizei lui Chantavoine. Înfățișînd desfășurarea sonoră ca expresie a unei viziuni asupra existenței, ea ne îngăduie să întrezărim ce a vrut Beethoven să spună oamenilor prin acele combinații de teme, armonii, ritmuri a căror graniță comentariile tehniciste nu îndrăznesc să o treacă. S-ar putea găsi interpretări pe care unii să le socotească și mai apropiate de sufletul muzicii beethoveniene, ca de exemplu analiza făcută de Wagner prin confruntarea fiecăreia din mișcările simfoniei cu cîte o scenă din „Faust“ de Goethe. Dar, indiferent de gradul perspicacității lor estetice, asemenea interpretări, adică cele orientate spre mesajul spiritual cuprins în sunete, dovedesc același lucru : cuvîntul nu este neputincios în fața mu-

zicii, el poate surprinde și fixa ceva din lumea ei interioară, iar acest „ceva” va fi cu atât mai substanțial cu cât va fi mai pătrunzătoare inteligența comentatorului și mai elevată viziunea sa estetică. Nu limba se arată a fi săracă ci gândirea și imaginația celui ce comentează: izvorât dintr-o trăire puternică și mînuit cu ingeniozitate, cuvîntul comentatorului ne va arăta drumul, sau unul din drumurile care duc spre inima operei. Imaginea cea fidelă a muzicii o dau nu comentariile care-și propun să-i răsfrîngă structura ca într-o oglindă, expunîndu-i cu impasibilitate componentele tehnice; sensul muzicii îl găsim redat numai acolo unde există o strădanie intensă a comentatorului de a desluși fizionomia spirituală și vie a operei, strădanie consumată la o înaltă temperatură a gândirii și trăirii. Adevărul nu se oglindește în mintea noastră ca arborii în apele lacului pe care îl înconjoară; el trebuie cucerit prin efortul de a merge de la aparență la esență, în cazul de față de la sonoritate spre sens. Iar efortul comentatorului este nu numai rațional dar și imaginativ, nu numai tehnic dar și poetic. Fără o astfel de participare care, pe lîngă competență, presupune talent, „inspirație”, măiestrie, opera compozitorului nu va reapare în tălmăcirea criticului ca ceva viu și original ci — cum ar spune Hanslick — ca un schelet neînsuflețit. Răspunzînd așadar afirmativ întrebării privitoare la posibilitatea explicării muzicii, trebuie să precizăm că aceasta este posibilă numai în condițiile unei atitudini creatoare a comentatorului. Preocuparea criticului de a găsi expresia literară cea mai capabilă să sugereze lumea emoțională a compozitorului este în suflețită de un sentiment înrudit cu acea „fecundă iluzie care — cum spunea Cortot — îl face pe interpret să se creadă pentru o clipă autorul operei ce-i cere colaborarea”.

Imaginea revelatoare. În limbaj tehnicizat și prozaic vorbesc despre muzică de obicei aceia care,

lipsiți ei înșiși de flacăra interioară, nu izbutesc să-și dea seama de formidabila ardore psihică din care se nasc capodoperele. Marii compozitori au privit întotdeauna cu ironie, sau chiar cu dezgust, aceste demonstrații rebarbative de competență. Încercînd în lucrarea sa *Sur l'art et la critique* să definească sensurile muzicii, Georges Bizet spunea : „Am oroare de pedantism și de falsa erudiție. Anumiți critici, de mîna a treia sau a patra, uzează și abuzează de un jargon așa-zis tehnic, înțeligibil atît pentru ei cît și pentru public. Mă voi păzi cu grijă de acest cusur ridicul. Nu veți găsi deci aici nici un fel de informații asupra octavelor, cvintelor, tritonurilor, cvintelor false, disonanțelor, consonanțelor, pregătirilor, rezolvărilor, suspendărilor, răsturnărilor, cadențelor rupte, întrerupte sau evitate, canoanelor inversate și altor lucruri drăguțe de acest gen ; pe cei amatori de un asemenea limbaj îi voi trimite la savantele articole ale d-lui L... din care vor afla, printre alte lucruri palpitante, că Nicolo a scris *Rendez-vous bourgeois* în contrapunct nerăsturnabil ; că este necesar să ascuți instrumentația lui Mendelsohn cu cea mai scrupuloasă grijă, autorul *Visului unei nopți de vară* tratînd partea celui de-al doilea fagot la fel de melodic cu partea primelor viori etc.” Convinși că un asemenea fel de a evoca muzica ascunde sau denaturează mesajul acesteia, compozitorii au considerat ca adecvat esenței muzicii comentariul izvorît dintr-o colorată imaginație, acel mod de a evoca pe care-l profesează cu atîta măiestrie D-l Croche, celebrul personaj al lui Debussy („travesti” al compozitorului însuși) : „Îmi solicită dintr-o dată curiozitatea printr-o viziune particulară a muzicii. Vorbea despre o partitură de orchestră ca despre un tablou, neîntrebuințînd aproape niciodată cuvinte tehnice, ci cuvinte obișnuite, de o eleganță mată și puțin uzată, ce păreau să aibă sunetul vechilor medalii. Îmi amintesc de

paralela pe care a făcut-o între orchestra lui Beethoven, reprezentată pentru el printr-o formulă alb și negru, dînd prin urmare gama aleasă a tonurilor cenușii, și aceea a lui Wagner : un fel de mastic multicolor întins aproape uniform și în care îmi spunea că nu mai poate să distingă sunetul unei viori de acela la unui trombon."

Această preferință pentru tălmăcirea metaforică a muzicii este întru totul justificată : o imagine elocventă (și această elocvență depinde de gradul identificării comentatorului cu muzica prezentată) poate spune mai mult despre o compoziție decît pagini întregi de minuțioasă și fastidioasă analiză a procedeeelor tehnice și este de natură să înlesnească accesul marelui public spre interiorul spiritual al operei. Întrevezi orizonturi noi, sensuri nebănuite cînd — în celebra analiză făcută de el Simfoniei a IX-a — Romain Rolland compară structura finalului (introducerea instrumentală cu teme mișcărilor precedente și melodia de imn a vastei construcții vocal-simfonice care va urma) cu celebra scenă mută a comedianților din *Hamlet* care amintește trecutul și totodată anticipă și declanșează deznodămîntul tragediei.

Evocarea poetică este calea cea mai sigură spre reconstituirea fidelă și sugestivă a lumii compozitorului. Numai ea ne poate face să simțim ceva din freamătul interior care a generat opera și să ne transpunem într-o stare prielnică adevratei înțelegeri a muzicii. Această creație a geniului uman care este cuvîntul — pe nedrept acuzat de neputință expresivă — poate juca un rol excepțional de mare în clarificarea sensului muzicii, dacă scapără incandescent dintr-o imaginație fertilă. Nici vorbă ca imaginea poetică să falsifice semnificația reală a muzicii, cum se tem partizanii metodei formale, înclinați să considere asemenea tălmăciri ca literaturizare subiectivă și lipsită de temei real : totul este ca simbolul metaforic să fie înzestrat cu o mare putere de iradiație, ne-

cesară punerii în lumină a specificului, generalizator și universal-uman, al muzicii. Dintotdeauna marii compozitori au simțit în poezia lirică o soră a artei lor și nicidecum musafirul nepoftit cu care unii critici acriți o identifică în dorința lor de a izola muzica în cercul propriilor ei forme. „Compozitorul, spunea Ceaikovski, își revarsă aidoma poetului liric propriul său suflet“. Nu este de aceea cât se poate de firesc ca mijloacele poeziei să fie invocate pentru a preciza — cu limpezimea proprie cuvîntului — sensurile acestei arte, pe cât de intensă, pe atît de nedeterminată? Aducînd un plus de claritate intelectuală ele mențin însă atmosfera de vrajă a muzicii pe care prozaicul pedantism al analizei tehniciste o risipește atît de brutal. În timp ce „muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii“, „cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriîndu-le, precizîndu-le în chip plastic“. (Enescu).

Iată suprema — și cea mai dificilă — încercare pe care trebuie s-o treacă ascultătorul devenit, printr-o ascendentă cultivare, comentator al muzicii : capacitatea de sugestie poetică, prin care va putea re-crea, condensat și evocator, atmosfera emoțională a operei. Autenticul comentator este deci acela în care cercetătorul lucid este dublat de un artist inspirat. Ironizînd sarcastic pe cei ce vorbesc despre Simfonia a IX-a „într-un limbaj de dare de seamă birocratică“, Schumann formula astfel menirea criticului : „Critica superioară este aceea care se dovedește în stare să nască în noi aceleași impresii pe care le generează muzica definită de ea... În acest sens Jean Paul, cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înțelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decît o duzină de critici profesioniști care își propo-tesc scărișica lor de acest colos, încercînd să-l măsoare cu arșinul lor.“

Treptele generalizării poetice. În orice imaginație pot lua naștere asociații literare în jurul muzicii audiate, dar nu toate asociațiile sînt adecvate sensului obiectiv al operei. Ar dovedi o neînțelegere flagrantă a ceea ce spun sunetele cel care ar comenta cvar-tetele lui Mozart într-un stil pitoresc, iar rapsodiile lui Liszt într-unul filozofic: Mozart și-ar pierde dumnezeiescul, iar Liszt ar deveni — fără temei — divin. Explicarea literară a muzicii are valoare obiectivă și este un mijloc de cunoaștere numai atunci cînd reflectă just gradul de generalizare al operei prezentate, ceea ce presupune o prealabilă și profundă asimilare a ei de către comentator. Ajungînd să-și dea seama cu limpezime în ce zonă a spiritualității umane se află situat conținutul muzicii, el va trebui să găsească imaginile cele mai apte să circumscrie sfera ei expresivă.

O operă izvorîită din contemplarea nemijlocită a peisajului nu numai că permite dar necesită o interpretare colorată, capabilă să sugereze legătura muzicii cu viața fremătătoare a naturii, potențele picturale cuprinse în sunete. De Falla era pe deplin îndreptățit să evoce în acest stil suita *Iberia* a lui Debussy: „Ecolul satului, sub forma motivului de bază al întregii lucrări (*Sevillana*) parcă flutură în aerul pur sau într-o lumină tremurătoare. Magia îmbătătoare a nopților andaluze, vioiciunea mulțimii sărbătorești care merge dansînd în sunetele acordurilor vesele ale «bandei» de chitariști... toate acestea zboară ca o vijelie în văzduh, cînd apropiindu-se, cînd depărtîndu-se, și imaginația noastră mereu trează este fascinată de calitățile viguroase ale acestei muzici încordate și expresive, cu bogatele ei nuanțe”. Muzica însăși cerea o astfel de tălmăcire.

Un asemenea mod de caracterizare ar apărea însă nepotrivit în cazul unei opere concepute nu pitoresc ci psihologic. Ne putem da seama de această nepotrivire

citind bunăoară comentariul lui Stasov la Sonata în fa minor pentru pian op. 5 de Brahms, compozitor renumit prin consecvența cu care evita programatismul descriptiv, ceea ce nu l-a împiedicat pe comentator să descopere că muzica „evocă extrem de pitoresc și colorat imaginea hoardelor barbare, a puhoaielor de cotropitori sîngeroși din stepele Asiei”. Cel care-și amintește intensul și atît de spiritualizat patetism al acestei muzici cu rădăcini în elanurile schumanniene și nostalgia chopiniană, este neplăcut impresionat de această îngustare ilustrativă a sensului muzicii lui Brahms. Cînd compozitorul urmărește exprimarea unor procese profunde, intime, ale sufletului uman, comentatorul lucid va imprima imaginii un caracter corespunzător. În analiza făcută Simfoniei *Eroica*, Wagner îi previne din capul locului pe cei înclinați să dea muzicii o tălmăcire concret-programatică : „Denumirea de Simfonie eroică poate trezi... involuntar în ascultător dorința de a găsi aici o serie de acțiuni eroice exprimate în imagini muzicale, într-un anumit sens istorico-dramatic. Cel care va căuta să înțeleagă într-un astfel de sens această operă va fi mai întîi pierdut și la urmă decepționat, neputînd să găsească în ea nici un prilej de bucurie artistică.” Tălmăcirea fidelă a conținutului unei asemenea muzici este posibilă numai prin interiorizarea stilului, prin psihologizarea evocării poetice. Iată în ce tonuri caracterizează Wagner marșul funebru : „Sunete pătrunzătoare ne fac părtași ai unei trăiri dominate de o profundă durere și înveșmîntată într-un doliu solemn, o melancolie sobră și bărbătească se înalță de la plîns la înduioșare, la amintire, la lacrimi de dragoste, la exaltarea intimă, la exclamația entuziastă. Din durere se naște o forță nouă, care ne umple de un foc sublim ; pentru a alimenta această forță recurgem inconștient la durere ; ne dăruim acesteia pînă la a suspina ; dar aici ne adunăm din nou toate

energiile ; și pentru a nu fi doborâți, vrem să suportăm. Nu ne interzicem durerea, dar o suportăm duși pe valurile puternice ale unei inimi bărbătești și curajoase. Cui i-ar fi posibil să redea prin cuvinte trăirile infinit de variate... care se amestecă aici, de la durere pînă la exaltarea cea mai înaltă, și de la exaltare pînă la melancolia cea mai duioasă, pînă la cufundarea finală într-o infinită amintire ?”

Nu înseamnă că în asemenea cazuri comentatorului i-ar fi interzisă plămuirea unor imagini sugestive, cu contururi plastice. El va veghea însă cu multă circumspecție asupra puterii generalizatoare a metaforei, pentru ca nu cumva o particularizare excesivă să umbrească caracterul generalizator al muzicii. Romain Rolland este un maestru al imaginii deschizătoare de uriașe perspective : „În *adagio assai* — spune el referindu-se la același marș funebru — eroul a murit. Niciodată însă nu a fost atît de viu. Spiritul său stăruie deasupra raclei, purtată de însăși umanitatea“. Iar pentru a adînci imaginea schițată, Romain Rolland cere să i se „permită a evoca un vis ce i-a fost povestit : Într-o piață din Italia, pe vremea Renașterii, se scurgea, în sunetele unui marș impunător, un cortegiu funebru. Poporul în doliu pășea în urma catafalcului eroului. Și cel ce visa vedea mortul. Dar el era totodată și mort. Era în același timp și cel din raclă și cel ce plutea pe deasupra, între cîntecele mulțimii și cerul limpede. Această identificare absolută a vizionarului cu viziunea sa, a eroului cîntat cu cîntecul, este, desigur, realizată în *Adagio assai* din *Eroica*“. Interpretare pe marginea căreia se poate, desigur, discuta, dar care are o virtute incontestabilă : aceea de a nu restrînge semnificația muzicii, de a pune în valoare imensa ei capacitate de generalizare. Virtute mai puțin caracteristică interpretării lui Edouard Herriot care își propune să recreeze atmosfera beethoveniană descriind

„funeraliile lui Lazare Hoche, comandantul armatelor de pe Lambre et Meuse și de pe Rin, învingătorul austriecilor la Neuwied și în burgul Altenkirchen“, cu tot ritualul obișnuit la un asemenea prilej : sabia și decorațiile purtate pe o pernă, salvele de tun, drapelele Republicii, torțele aprinse, magistrații și burghezii aplecați cu reculegere etc. Imaginea devine fotografie, vraja muzicii se risipește.

Efortul de generalizare al comentatorului trebuie să se intensifice atunci când are înaintea sa o muzică al cărei conținut superior intelectualizat și lipsit de orice aluzie descriptivă nu permite nici cel mai mic pitoresc în tălmăcire. Este domeniul în care nimic nu e mai ușor decât să cazi în abstracție pedantă (cum se întâmplă cu atâția comentatori ai preludiilor și fugilor lui Bach) și nimic mai greu decât să păstrezi un discret dar totuși sensibil fior poetic. Cu suplețe izbutește să se strecoare printre această Scillă și Caribdă, reprezentate de pericolul aridității și tratația literaturizării, Boris Asafiev în analiza făcută „Clavecinului bine temperat“ de Bach. Fondul uman care nu fusese remarcat nici chiar de mulți cercetători eminenti, înclinați să vadă în această operă o lucrare tehnico-pedagogică, este perspicace sesizat și adecvat formulat de către comentator ; dar totodată el ne permite să ne dăm seama că poezia acestei muzici, în care nu găsești nici urmă de sentimentalism sau picturalitate, este de ordinul elanurilor sublime ale cugetului spre culmile marilor adevăruri. „Ce mă impresionează într-atât în «perfectiunea perfecțiunilor» muzicii din *Woltemperiertes Klavier* a lui Bach ? — se întreabă Asafiev. Oricât de straniu ar fi, trebuie să recunosc că ceea ce uimește este corelația preludiu-fugă, tocmai în rezolvarea pe care i-a dat-o Bach.

Cîntă preludiul și vei pătrunde o părticică din viața unui om plin de temperament. Pasiune, energie, carac-

ter neclintit, răbufniri ale unor sentimente de gingășie, un ton emoțional sănătos (viața o simți ca un fruct zemos), meditație linică și — opus ei — «înfloriturile» fanteziste și capricioase ale unei minți îndrăznețe. Ce «nuanțe ale psihicului» a atins Bach, dînd — anume în preludii — frîu liber «eului» său! Unele din preludii dezvăluie un spirit impresionist (desigur în limitele impuse acestei noțiuni de veacul al XVIII-lea) ca o schițare fugitivă a perceperii vieții, schițare făcută de o mîină sigură și de un intelect sobru.

Preludiile dau în întregul lor imaginea lui Bach cu toată bogăția nemărginită a psihicului său, cu măiestria lui de a observa realitatea. Iar alături de fiecare preludiu apare fața severă a unei forme severe — fuga — simbol al discipline spirituale și al înfrîngerii «zborurilor» emoționale. Mai acum o clipă dădea frîu liber simțămintelor și senzațiilor sale — un om înzestrat, în mod fericit, cu poftă de viață — și iată că deodată voința, inima și intelectul său sînt subordonate normelor rațiunii, simțului datoriei.

Ca rezultat al însușirii ei «de a fi lipsită de obiect», muzica este aceea care creează forma «fugii» — formă în care se reflectă în mod logic, cu mijloace artistice, principiul libertății voinței ca necesitate înțeleasă. Prin confruntarea «fugii» cu modalitatea improvizatorică a preludiilor, se evidențiază net două linii ale personalității compozitorului: exprimarea liberă a sentimentelor individuale și tendința de a le înfrînge, tendință impusă de simțul datoriei și realizată prin disciplina construcției artistice... Etapă cu etapă se desfășoară imemorabila luptă dintre «așa vreau» și «așa trebuie».

Sucesiunile preludiu-fugă se înșiruie în conștiința auditorului ca o lege severă, transpusă în imagini. Nu în gîndirea formală, deci nu în însăși măiestria compunerii stă genialitatea *Clavecinului bine temperat*, ci în

dialogul muzical filozofic al celor 48 de teoreme consacrate ciocnirilor dintre «vreau într-un fel al meu» și «ești dator...»

Cititorul ne va scuza pentru lungimea extrasului. Ne-am temut ca, trunchindu-l prea mult, să nu slăbim elocvența încercării noastre de a demonstra că adevărata tălmăcire a muzicii, departe de a fi o reproducere pasivă a ceea ce spun sunetele, este și ea o operă creatoare, presupunând, ca orice creație, gândire pătrunzătoare, talent, inspirație. Comentatorul se realizează la un nivel superior numai atunci când se arată în stare să sesizeze în adâncurile sonorităților freamătul naturii, societății, spiritului uman pe care, reflectându-le, muzica le ține ascunse și le dezvăluie doar celui ce a învățat să citească miraculoasa-i carte. Această finețe a sensibilității și înțelegerii sale muzicale merge mână în mână cu priceperea de a reda pentru alții, convingător și molipsitor, sensul intuit. Grație unor asemenea comentarii novicele învață ce trebuie să caute în muzică, în diferitele ei genuri, cum să asculte. A ști să vorbești despre o operă muzicală într-un spirit adecvat conținutului ei specific, a ști, cu alte cuvinte, să-ți adaptezi stilul de a comenta și viziunilor de iarmaroc din „Petrușca” dar și elevației filozofice a ultimelor cvartete beethoveniene — iată o măiestrie demnă să fie pusă alături de cea a compozitorului și interpretului.

Diversitatea tălmăcirilor și obiectivitatea conținutului muzicii. Ni se pare foarte firesc ca opera compozitorului să fie reconstituită în chip felurit de interpreții ei (cântăreți, instrumentiști, dirijori), fiecare răsfrângând-o prin prisma personalității sale; și nu numai că o asemenea diversitate a interpretărilor ni se pare firească, dar vedem în ea o sursă de încântare estetică, de îmbogățire și aprofundare a imaginii pe care ne-am format-o asupra operei muzicale.

Sînt încă foarte puțini cei ce-și dau seama că problema se pune — nu s-ar putea altfel ! — în termeni identici și în cazul acestei sui-generis interpretări care este comentarea creatoare a muzicii. Comentatorul reconstituie și el opera compozitorului trecînd-o prin filtrul Weltanschauungului și temperamentului său, al culturii sale. În ceea ce spune el despre muzică va fi deci și ceva din propria sa personalitate. Ar fi eronat să ne închipuim că, lipsind pecetea individualității criticului, reconstituirea operei ar avea sorți mai mulți de obiectivitate. Ca și interpretările a căror incapacitate de a spune ceva se camuflează în spatele unei pretinse obiectivități, astfel de comentarii nu servesc cu nimic muzicii, ba chiar o secătuesc de viață. Esența vie a operei nu poate fi sesizată și redată decît atunci cînd și tălmăcitorul vibrează cu maximă amplitudine. La adevărata, superioara obiectivitate (cea care redă sensul intim, nu aparențele formale ale operei) se poate ajunge numai prin intensă participare a subiectului cercetător. Și bineînțeles, cu cît personalitatea acestuia va fi mai puternică, și înțelegerea sa va fi mai departe văzătoare.

Pe unii melomani, aflați încă într-un stadiu de înțelegere naivă a muzicii, diversitatea opiniilor formulate în jurul aceluiași compozitor sau aceleiași opere îi derutează. Ei identifică adevărul cu o anumită părere despre muzică, cea care, prin cutare sau cutare concurs de împrejurări, le-a devenit familiară. Entuziastul scrierilor lui Romain Rolland despre Beethoven, bunăoară, se poate întreba dacă nu cumva greșesc cei ce gîndesc altfel despre opera Titanului decît cercetătorul francez. Pe măsură însă ce descoperă prin proprie experiență infinitatea universului muzical el își dă seama că numai căutînd să asimileze cît mai variate tălmăcirii ale unei opere, ale unui stil, poate să se apropie de adevăr (însuși adevărul, ca noțiune, apărîndu-i acum altfel :

nu rectiliniu și monocrom ci complex și cu multe fațete). Străduindu-se să înțeleagă în toată imensa ei profunzime ultima sonată beethoveniană — opus 111, în do minor — melomanul nu se va mărgini la opinia lui Romain Rolland care auzea în ea întrebări generatoare de tumultuoase neliniști, rezolvate într-o olimpică seninătate ce amintește surîsul aproape imobil al lui Buda. Căutînd și alte tălmăciri, unele din ele îi vor consolida imaginea creată prin lectura lui Romain Rolland, ca de pildă comentariul lui Hans von Bülow care lega concepția acestei sonate de spiritul contemplativ al filozofiei induse, sau cel al lui Boris Asafiev, care opunea stihiiilor viforoase din partea I azurul transparent, ceresc al părții secunde ; va da însă și peste tălmăciri ce colorează altfel înțelegerea muzicii beethoveniene. Neremarcînd nimic liniștitor, senin, în atmosfera contemplativă a *Ariettei*, Daniel Lazarus, de pildă, definește astfel sonata lui Beethoven : „Am putea spune că auzim în ea strigătele, invectivele, tînguirile eroului captiv într-o lume dușmană, scuturînd cu mînie dar zadarnic multiplele lanțuri care-l cuprind. Acest poem epic, care n-are din sonată decît titlul, se termină într-o resemnare plină de neliniște“. Ultima din cele patru variații ale *Ariettei* îi sugerează comentatorului „o lume ascunsă și tainică, cu transparențe submarine. Elementele sînt aici brute, coloritul ireal și violent. O imobilitate scînteietoare înlocuiește mișcarea. Nimic nu se poate compara cu această variație, rămasă pentru mulți o enigmă și care, încheind ultima sonată beethoveniană, apare ca o poartă deschisă spre lumi necunoscute...“ („Accès à la musique“). Mai pozitivist, comentariul lui I. Kremlev remarcă în finalul sonatei „lirismul luminos — deși profund melancolic — și purificat de pasiune al contemplării filozofice ; bazat pe intonații ce evocă folclorul și natura el exprimă — după tumultuoasa primă parte — dorința de a evada

din atmosfera înăbușitoare a lumii care înmormântase idealurile tinereții" („Sonatele lui Beethoven"). Și așa mai departe.

Pe ascultătorul care și-a dat seama de infinitatea orizonturilor muzicii, această multitudine a viziunilor privitoare la sonata op. 111 nu-l mai derutează; dimpotrivă, fiecare tălmăcire îi descoperă o zonă necunoscută a spiritualității sonatei și toate împreună îl ajută să devină conștient de vastitatea lumii beethoveniene. Măreția Titanului constă tocmai în ineputizabila bogăție de semnificații a muzicii sale, însușire care decide gradul de durabilitate a oricărei creații. Cu cât este mai larg locul lăsat participării imaginative a ascultătorului, cu atât mai mari sînt șansele înrădăcinării acelei opere în conștiința publicului.

Nu trebuie să credem că, prin existența unor tălmăciri deosebite ale uneia și aceleiași opere, muzica se află la discreția subiectivismului și arbitrarului. Oricît de diferite ar fi comentariile în jurul sonatei beethoveniene ele sînt totuși unanime în a recunoaște o anumită atitudine în fața vieții: după dramatice încleștări („vreau să apuc destinul de beregată" — spunea Beethoven) eroul se cufundă în lumea sa interioară unde găsește mîngîiere, înseninare, fără însă ca ecourile tumultului și suferințelor să se fi stins complet. Cîtă vreme acest conținut general de idei și sentimente rămîne constant în mai toate interpretările critice, nu se poate vorbi de subiectivism și arbitrar în înțelegerea muzicii. Țesute pe acest fond obiectiv, diversitatea asociațiilor prilejuite de muzică dovedește capacitatea acestei arte de a se adapta sensibilităților individuale, fiecare din ascultători putînd găsi în muzică ecoul propriei sale experiențe de viață și cultură. Poate că acesta este și motivul care ne face să simțim muzica atît de apropiată inimii, să vedem în ea un prieten intim care ne cunoaște dorurile și elanurile ca nimeni altul și în a cărui prezență ne

desfacem petalele sufletului ca o floare inundată de lumina solară.

Să încercăm a alătura sonatei lui Beethoven asociații de acest gen : joc zglobiu de copii, triumf militar, prăbușire tragică a eroului. Pentru oricine cunoaște cât de cât lucrarea lui Beethoven, asemenea asociații vor apare cu totul străine caracterului sonatei și cu neputință de acceptat : înseamnă că în sonata lui Beethoven există o forță obiectivă care opune rezistență unor anumite interpretări. Este tendința sa ideologico-emoțională de bază, invariabilă și persistentă. Faptul că sonata poate trezi imagini, reprezentări felurite în conștiința ascultătorilor nu înseamnă nicidecum, așa cum afirmă Hanslick, că muzica nu ar avea un conținut emoțional obiectiv, că fiecare din noi poate atribui muzicii un conținut impus de propria sa imaginație. Asociațiile bogate și variate pe care muzica le trezește în ascultător fac ca această artă să aibă o înrîurire inegalabilă asupra sufletului omenesc, să-l răscolească pînă în adîncuri. Ceea ce nu a sesizat însă niciodată estetica formalistă este faptul că aceste asociații și reprezentări subiective se referă la laturi de importanță secundară în înțelegerea muzicii — adică la fenomenele lumii materiale în a căror redare muzica nu excelează, ca literatura sau plastica. În ceea ce privește ideile și sentimentele — adică tocmai ceea ce alcătuiește conținutul specific, esențial al muzicii — ele rămîn ca un ax în jurul căruia fantezia ascultătorului poate broda cele mai variate imagini.

Nu orice fel de asociații produse în imaginația ascultătorului de o anumită operă muzicală pot însă ajuta la o înțelegere justă, la sesizarea esenței acesteia. Există cazuri cînd diferiți comentatori, în loc să aprofundeze structura muzicală a operei, sau incapabili s-o facă, se grăbesc să născocască tot felul de plăsmuiri. Ceaikovski ridiculiza asemenea interpretări abstracte în legătură cu simfonia a III-a de Beethoven : „Inflăcăratul *scherzo*, plin de episoade fantastice, au ajuns să-l explice în Ger-

mania și la noi în diferite chipuri și au ajuns pînă la așa curiozități... după care, în amintitul *scherzo*, Beethoven ar fi avut intenția să zugrăvească presiunea unui atac de cavalerie asupra infanteriei inamice“.

Cînd nu ajung însă la asemenea vulgarizări ci se bazează pe o analiză tematică științifică, izvorînd deci în mod firesc din conținutul muzicii, asociațiile cu caracter poetic ajută la o mai bună înțelegere a muzicii și adesea chiar la sesizarea esenței sale spirituale. Asociațiile cu caracter poetic se integrează în procesul cunoașterii artistice a esenței fenomenelor. Sesizăm cu alte cuvinte esența unor imagini artistice prin intermediul altor imagini artistice.

Specificul unei astfel de cunoașteri artistice în cadrul muzicii constă însă în aceea că ea nu se poate separa de cunoașterea științifică, bazată pe examenul prealabil aprofundat al structurii muzicale.



CUPRINSUL

I. Muzica în existența scriitorului

Proust : Descoperirea muzicii și regăsirea timpului pierdut	7
Ultimul supliciu al doctorului Faust (Adrian Leverkühn)	26
Prezența lui Wagner în opera lui Thomas Mann	44
Creația artistului ca act eroic	60
Tălmăcirea călinesciană a muzicii	77

II. Muzica și lumea ideilor (Studiu despre Beethoven)

Prolog : Așa-zisul „specific emoțional” al muzicii și consecințele fetișizării lui	87
Muzicianul ca gânditor	102
Potențele filozofice ale muzicii	143
Străvechea tradiție a reflexivității	180

III. Muzica sub steaua poeziei

Poetizarea muzicii	221
Motivul oedipian în muzica contemporană	242
Mozart și mitul lui Don Juan	258
Mică istorie shakespeariană a muzicii	278
Reconstituire literară a operei muzicale	302

De același autor :

**MUZICA, ARTĂ GREU
DE ÎNȚELES ?**

Editura muzicală, 1960, ed.
II, 1963.

GEORGE ENESCU — viața.
Editura tineretului, 1963.

**GEORGE ENESCU — me-
sajul, estetica.**
Editura muzicală, 1962.

GUSTAV MAHLER sau
cum exprimă muzica idei.
Editura muzicală, 1964.

**OMUL MODERN ȘI MU-
ZICA — trilogie.**

*I Muzica, tema de medita-
ție filozofică.*

(Idei despre muzică de-a lun-
gul veacurilor. O panoramă
comentată.)

Editura științifică, 1965.

II Sensurile muzicii.

(Compozitor, interpret, as-
cultător. O introducere în
estetica fenomenului muzical.)

Editura tineretului, 1965.

III Înnoirile muzicii.

(Mari epoci, curente, stiluri.)

Editura muzicală, 1966.

EU, RICHARD WAGNER...

O autobiografie redactată de
George Bălan.

Editura tineretului, 1966.

**CAZUL SCHOENBERG (Un
geniu rău al muzicii ?)**

În curs de apariție la Edi-
tura muzicală.

NOI ȘI CLASICII

sau De la muzică spre „anti-
muzică“.

În curs de apariție la Edi-
tura tineretului.